ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

12 1981

Генерального секретаря ЦК КПСС,
Председателя Президиума Верховного Совета СССР,
пламенного и мудрого борца за торжество ленинизма,
великого знаменосца мира
Леонида Ильича БРЕЖНЕВА
сердечно приветствуют и поздравляют
со славным 75-летием
советские кинематографисты.

Генеральный секретарь ЦК КПСС,
Председатель Президиума Верховного Совета СССР
Л. И. Брежнев

Искусство кино

1981

12

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ Л. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Дарья Михайлова и Петр Федоров в фильме «Звездопад» (режиссер И. Таланкин, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Родион Нахапетов и Света Мамедова; Дадаш Кязимов и Насиба Зейналова в фильме «Перед закрытой дверью» (режиссер Р. Оджагов, «Азербайджанфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

3
Ахмед Рашеди, Френсис Мамбо, Хуан Антонио Бардем, Карлос Висенте Ибарра, Уил Робертс Высокое предназначение киноискусства
Отклики участников и гостей XII Московского международного кинофестиваля на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева

Современность и экран

9
И. Гелейн, Б. Добродеев, В. Дьяконов, С. Зеликин, В. Ишимов, П. Коган, В. Коновалов, В. Кузин, М. Литвяков, Т. Маргевич, Г. Прожико, И. Селецкис, Т. Семенов, Ю. Черниченко, Р. Шилинис Да и не только Госплану... «Круглый стол» о путях кинодокументалистики в свете решений XXVI съезда КПСС

Новые фильмы

34
Лев Корнешов С надеждой и решимостью...
44
Н. Агишева На перепутье

Теория и история

54
Г. Троицкая Музыка Шостаковича в кино

Мемуары и публикации

68
И. Прут Мой друг Илья Трауберг

Портреты

75
Я. Варшавский Николай Мордвинов, или Жизнь без компромиссов

Издано о кинематографе

90
В. Толстых О пользе книг по эстетике
99
П. Светов Ален Рене — художник и мыслитель
100
Новые книги о кино

Наши юбиляры

101
Е. Сурков И еще за многих...
103
Станислав Ростоцкий Друг навсегда

XII Московский международный...

105
Владимир Баскаков Во имя идеалов добра, справедливости, свободы, мира
113
Александр Трошин Путешествие с единомышленниками
130
Георгий Капралов «Да!» — человеку, «Нет!» — войне
147
Ромил Соболев Самопознание народа

Сценарий

157
Евгений Габрилович, Сергей Юткевич Ленин в Париже
190
Содержание журнала «Искусство кино» за 1981 год

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Ahmed Rashedi, *Francis Mambo*, *Juan Antonio Bardem*, *Carlos Vicente Ibarra*, *Will Roberts* — High Destination of Cinema (p. 3)
Responses of the guests and participants of the XIIth Moscow Film Festival to the adress of General Secretary of CPSU Chairman of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR Leonid Ilych Brezhnev

The Time and the Screen

Yevgeny Surkov, *Igor Gelein*, *Boris Dobrodeyev*, *Vladimir Dyakonov*, *Samary Zelikin*, *Vladimir Ishimov*, *Pavel Kogan*, *Vladimir Konovalov*, *Vladlen Kuzin*, *Mikhail Litvyakov*, *Talivaldis Margevich*, *Galina Prozhiko*, *Ivar Seletskis*, *Tengiz Semyonov*, *Yury Chernichenko*, *Rimantas Shilinis* — Not Only Gosplan (p. 9)
Round-table talk on problems of modern documentary cinema art in the light of the decisions of the XXVIth Congress of the CPSU

New Films

Lev Korneshov — With Hope and Resolution (p. 34)
Review of the film «Teheran-43» («Mosfilm», «Mediterrane Cinema», «Pro Dis Film», 1981)

Nina Agisheva — At the Cross-Roads (p. 45)
Review of the film «Those Ages of Ours» («Uzbekfilm», 1981)

Theory and History

Galina Troitskaya — Shostakovich's Music in Cinema (p. 54)
To the 75th anniversary of great Soviet composer Dmitry Shostakovich

Portraits

Iosif Prut — My Friend Ilya Trauberg (p. 68)
Notes about prominent Soviet film director Ilya Trauberg

Yakov Varshavsky — Nikolay Mordvinov, or the Life without Compromises (p. 75)
Essay on artistic career of outstanding Soviet actor Nikolay Mordvinov

Published on Cinema

Valentin Tolstych — About the Use of Books on Aesthetics (p. 90)

Pavel Svetov — Review of the book «Confrontations in Aesthetics. Sketches on Art Nature» by Avner Zis
Alain Resnais — Artist and Thinker (p. 99)
Review of the article by Konstantin Dolgov «Memory and Oblivion of Estranged Consciousness»

Our Jubilees

Yevgeny Surkov — And for Many Others... (p. 101)
To the 60th anniversary of Soviet scriptwriter and cinema-critic Georgy Kapralov

Stanislav Rostotsky — A Friend Forever (p. 103)
To the 60th anniversary of Soviet cameraman Vyacheslav Shumsky

XII Moscow International Film Festival

Vladimir Baskakov — For the Sake of Ideals of Good Justice, Freedom, Peace (p. 113)
Article on results of Moscow Film Festival

Alexander Troshin — Journey with Like-Minded Persons (p. 113)
Survey of the Film Programme of Socialist Countries

Georgy Kapralov — «Yes!» — for Humanity, «No!» — for War (p. 130)
Survey of the Film Programme of Capitalist Countries

Romil Sobolev — Self-knowledge of People (p. 147)
Survey of the Film Programme of developing countries

Script

Yevgeny Gabrilovich, *Sergey Yutkevich* — Lenin in Paris (p. 157)

Contents of «Iskusstvo Kino» for 1981 (p. 190)

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.09.81
Подп. к печати 25.11.81. А-04860
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18.
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2320
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Высокое предназначение киноискусства

Мы продолжаем публиковать отклики зарубежных кинематографистов на приветствие Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям XII МКФ в Москве. Они убедительно свидетельствуют, как глубоко проникли идеи, призывы лидера нашей партии в сердца прогрессивных кинодеятелей всех континентов, как высоко они оценивают деятельность великого борца за мир товарища Л. И. Брежнева, ленинскую программу мирного наступления, выдвинутую XXVI съездом КПСС.

Ахмед Рашеди,

режиссер (Алжир)

Московский фестиваль — уникальный по представительности и масштабу форум прогрессивного кино, убедительная демонстрация единства всех кинематографистов, исповедующих идеалы гуманизма, свободы, мира. Под девизом этого киносмотра уверенно ставят свою подпись те мастера экрана, кто всерьез озабочен судьбой человечества, кому дорого счастье людей, их мирная жизнь. Вот почему все мы, собравшиеся в Москве, так горячо восприняли сердечное, мудрое приветствие Леонида Ильича Брежнева гостям и участникам кинофестиваля. Советский Союз — великое социалистическое государство — отводит кинематографу важнейшую роль в деле воспитания масс, в отстаивании правды, в борьбе за ее торжество на всем земном шаре. «Я убежден, — пишет в своем приветствии Л. И. Брежнев, — что девиз фестиваля — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — хорошо выражает не только задачи работников кино, но и самые сокровенные чаяния всех народов земли». В том, что прогрессивный экран живет заботами миллионов, и заключена его сила, в этом залог его теснейшей связи с современниками.

Высокая миссия кино, однако, не только почетна, но и чрезвычайно ответственна — об этом также напоминает приветствие главы советского государства. Искусство экрана сегодня должно еще более активно, настойчиво бороться за мир на планете, ведь все народы чрезвычайно встревожены резким обострением международной напряженности, вызванным безрассудными авантюрами империалистической реакции. Как глубоко личное, обращенное к каждому из нас восприняли мы призыв Л. И. Брежнева «добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни». Кино действительно очень многое под силу; могучее оружие в руках честных художников, оно способно служить укреплению «взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению». В справедливости этой высокой оценки, данной кинематографу выдающимся борцом за мир, еще раз убедил XII МКФ в Москве — программы фильмов, творческие дискуссии, встречи коллег-единомышленников.

Во второй раз мне посчастливилось приехать в Москву — в этом году наша картина «Али в стране чудес» удостоилась чести представлять алжирскую кинематографию в конкурсе фестиваля. Эта лента по своей проблематике характерна для нашего кино. Государство, вступившее на путь строительства новой жизни, всерьез озабочено тем, чтобы каждый алжирец обрел счастье свободного созидательного труда у себя дома, на родной земле. «Али в стране чудес» — мой седьмой фильм, герой предыдущей картины, также сделанной в содружестве с талантливым алжирским писателем и драматургом Рашидом Буджедра (он был, в частности, автором сценария извест-

ного советским зрителям фильма «Хроника огненных лет»), в чем-то походил на крановщика Али: он тоже жил во Франции и разделял горькую участь всех эмигрантов, вынужденных терпеть на чужбине жестокую эксплуатацию и унижения. Но нас не удовлетворил до конца этот образ: нам, создателям фильма, захотелось его «оспорить» — слишком жалким, смиренным, забитым предстал он на экране. Наш новый герой, Али, совсем другой: его не сломили невзгоды эмигрантской жизни, не укротили гнет и лишения, не обманули «чудеса» европейского общества потребления. Серьезность поднятой нами проблемы подтверждает тот факт, что сегодня во Франции живет около миллиона алжирцев; подсчитано, что каждый второй дом на французской земле построен моими соотечественниками, ими собран каждый второй автомобиль. И тем не менее они испытывают на себе все тяготы расовой дискриминации — иной, чем, скажем, в Соединенных Штатах: замаскированной, изощренной, но от этого не менее бесчеловечной, обрекающей выходца с африканского континента на унижение человеческого достоинства, бесправие, одиночество. Мы также стремились показать в своей картине, что трагическая судьба эмигранта на Западе глубоко закономерна, она порождена самой природой капиталистического общества, его законами, его социальными и нравственными установками.

Мы очень волновались перед поездкой в Москву и хотим выразить признательность советскому зрителю, гостям фестиваля за теплый прием, оказанный нашей картине; мы рады, что судьба героя — натуры независимой, гордой, бескорыстной, чутко реагирующей на любые проявления несправедливости, нашла отклик в сердцах людей, живущих за тысячи километров от Родины нашего Али.

Становление алжирского национального кинематографа происходит в благоприятных условиях, режиссеры стремятся поднимать в своих фильмах самые актуальные проблемы сегодняшнего дня, связанные с изменениями, которые происходят в социально-политической жизни страны. В кино пришло молодое поколение художников, многие делают острые картины, рассказывающие об индустриализации и аграрной реформе, о борьбе за подлинное освобождение нации, за равноправие женщины, за преодоление наследия колониализма.

Большие надежды мы возлагаем и на создающееся сейчас новое кинообъединение — оно позволит существенно увеличить выпуск фильмов.

Алжирские кинематографисты огромное значение придают творческому сотрудничеству с мастерами кино других стран, с советскими коллегами: такое сотрудничество расширяет возможности молодого национального киноискусства, обогащает его бесценным опытом, помогает нам лучше узнать друг друга. В укреплении дружеских и деловых контактов, появлении новых друзей и единомышленников также неоценима роль Московского фестиваля.

Сейчас алжирский народ готовится отметить 20-летие освобождения страны от колониального ига. Во время своего визита в СССР президент Алжира Бенджедид Шадли пригласил Леонида Ильича Брежнева принять участие в праздновании Дня освобождения, которое состоится 5 июля 1982 года. К этой торжественной дате готовятся и кинематографисты — я, например, надеюсь завершить съемки фильма, посвященного одной из страниц славной истории национально-освободительной борьбы алжирского народа.

Реализация всех наших планов, всех надежд человечества невозможна без осуществления главной мечты народов — мечты о прочном мире, о жизни, не омраченной ожиданием ядерной катастрофы, о будущем без войн и насилия. Задача прогрессивного киноискусства — бороться за приближение того дня, когда сбудутся самые заветные чаяния миллионов людей планеты.

Френсис Мамбо,

драматург (Зимбабве)

Среди участников XII Московского кинофестиваля мы, члены делегации Зимбабве, наверное, являемся представителями самой молодой кинематографии. Наша страна завоевала независимость лишь в прошлом году.

Масштаб фестиваля, его представительность произвели огромное впечатление. Мы были до глубины души тронуты тем, что Леонид Брежнев, президент великой страны, счел необходимым прислать приветствие кинематографистам мира, собравшимся в Москве. Конструктивность предложений, содержащихся в этом документе, не может не вызвать ответного отклика у любого честного художника. В частности, я бы лично выделил те положения приветствия, где говорится о необходимости активной позиции искусства в борьбе за взаимопонимание между народами, за мир: «Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит... Люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом. Напротив, необходимо с еще большей волей, еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни».

Нам сейчас очень трудно — перед страной стоит огромное количество проблем, как доставшихся нам в наследство от колонизаторов, так и порожденных процессом перестройки промышленности, экономики, культуры, образования — всего уклада нашей жизни.

Молодое кино Зимбабве воспринимает этот призыв как программу действий, программу своего развития на ближайшие годы.

Нам, кинематографистам, приходится сейчас заниматься всем: налаживать кинопроизводство, готовить кадры, проводить воспитательную работу среди зрителей. Я, к примеру, сотрудничаю в отделе кино Министерства информации, пишу сценарии сразу для нескольких документальных лент, занимаюсь прокатом.

Искусству кино я обучался в Англии, затем вернулся на родину, работал в газете, публиковал материалы о борцах за свободу и независимость Зимбабве, сотрудничал с прогрессивной английской прессой, на радио и телевидении сделал несколько передач о положении в моей стране.

Главная задача, стоящая сейчас перед нами, — создать такой кинематограф, который постоянно помогал бы народу Зимбабве строить новую жизнь на началах справедливости, равноправия, уважения человеческого достоинства. Кое-что уже сделано в этом направлении. Мы снимаем небольшие ленты информационного характера, в которых жителям страны (особенно из отдаленных районов) объективно и всесторонне разъясняются смысл и цели социальных реформ, проводимых правительством.

Мы хотим здесь, на фестивале, купить как можно больше фильмов из социалистических стран, прежде всего советских, чтобы народ Зимбабве увидел своими глазами, как живут люди при социализме. Пока еще у нас действует инерция прошлого, и афиши кинотеатров пестрят названиями западных коммерческих лент, но мы надеемся в ближайшее время изменить положение и в этом деле рассчитываем на понимание и помощь советских коллег.

Дни, проведенные в Москве, укрепили нашу веру в то, что прогрессивные кинематографисты планеты не отделяют себя от борьбы народов за мир и лучшее будущее, стремятся помочь простым людям земли найти свое место в этой борьбе.

Хуан Антонио Бардем,

режиссер (Испания)

Это стало своего рода нормой моей жизни — раз в два года я приезжаю в Москву на очередной международный кинофестиваль. В 1977 году за фильм «Конец недели», в 1979 — за «Семь дней в январе» я удостаивался первых премий авторитетного и серьезного смотра, а в этом году и сам с волнением принял приглашение участвовать в работе жюри XII МКФ. Должен признаться, что работа в жюри — дело нелегкое: из нескольких десятков лент разных стран и континентов выделить лучшие... Мне бы хотелось надеяться, что наш вердикт расценен как объективный и справедливый.

Фестиваль в этом году был не единственным поводом для моего приезда в Москву. Я снимал ряд эпизодов нового фильма «Предупреждение», посвященного 100-летию со дня рождения замечательного человека, коммуниста и антифашиста Георгия Димитрова. В связи с этой картиной мне много раз задавали вопрос: почему я, испанец, согласился на постановку фильма о болгарском революционере и достаточно ли вообще актуален сегодня фильм о человеке, которому в наши дни исполнилось бы 100 лет? Я старался в каждом случае как мог ответить на него. Но, пожалуй, самый полный и четкий ответ я сам обнаружил в строках приветствия Л. И. Брежнева участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля.

«Нынешний Московский кинофестиваль проходит в момент, когда в международных делах острее встала проблема сохранения мира.

... Мы хорошо видим, что силы милитаризма поднимают голову. Но люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом. Напротив, необходимо с еще большей волей, еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни».

Как лично ко мне направленный воспринял я призыв, содержащийся в послании Л. И. Брежнева: «Отражая действительность, ни один современный художник не может остаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеи добра, справедливости, свободы и мира».

Наш фильм потому и называется «Предупреждение», что мы хотим своей работой напомнить об опасности капитуляции перед силами милитаризма, о необходимости консолидации всех прогрессивных сил мира в их борьбе с империализмом. Личность Димитрова, посвятившего всю свою жизнь этой борьбе, как нельзя лучше отвечает стоящей перед нами задаче. Надо сказать, что для меня эта работа является большой честью и налагает огромную ответственность, и если я смогу внести свой вклад в раскрытие характера такой яркой и сильной исторической фигуры, как Георгий Димитров, то буду просто счастлив.

Группа наша интернациональная, что вполне естественно для фильма о таком человеке, каким был Димитров. Кинематографисты ГДР, Венгрии, Советского Союза и, конечно же, Болгарии принимают участие в этой работе. Главную роль играет болгарский актер Петр Гюров, сценарий написал Любен Станев при моем участии.

Фильм начинается эпизодом VI конгресса Коминтерна, который состоялся в 1935 году в Москве, в Колонном зале Дома Союзов и на котором Димитров выступил с пламенной речью, своеобразным итогом его активной деятельности по сплочению левых сил в борьбе против фашизма. Затем последует ретроспекция — рассказ о жизни Димитрова в 1932—1933 годах. Знаменитый лейпцигский процесс будет одним из центральных эпизодов картины.

Фильмом «Предупреждение» не ограничиваются мои планы сотрудничества с советскими кинематографистами. Вот уже несколько лет мы ищем темы, которые могли бы стать основой для совместной работы. Я предложил Госкино СССР сюжет, посвященный Федерико Гарсиа Лорке. Это предложение принято. Съемки будут проходить в Советском Союзе и в Испании.

Признаюсь, что если бы я не располагал возможностью сотрудничества с кинематографистами стран социализма, то остался бы просто-напросто без работы. Положение в испанском кино сегодня таково, что оно находится будто в колониальной зависимости от финансовой «помощи» американских компаний. Девяносто процентов выпускаемых фильмов — коммерческие ленты, весьма, я бы сказал, низкого пошиба. Но правительство, находящееся сейчас у власти в Испании, нимало не обеспокоено существующим положением. Впрочем, правые силы вообще не могут предложить позитивной программы решения проблем, волнующих испанцев, — таких, как безработица, засилье иностранных компаний, ухудшающееся положение в экономике страны. Нет у них такой программы и в культурной области. Коммунисты в союзе с социалистами, стараясь внести свой вклад в оздоровление национальной экономики, предлагают национализацию ряда отраслей промышленности, в частности кинематографа, но наталкиваются на упорное сопротивление правых, блокирующих все попытки левых сил найти выход из тупика, преодолеть кризис. Будущее испанского кино я вижу только в обобществлении производственного сектора — в этом убеждены все прогрессивные испанские кинематографисты.

«Кино — могучее искусство, демократичное по своей сути. Его аудитория — миллиарды людей. Отсюда громадная ответственность кинематографистов», — в этих словах приветствия Л. И. Брежнева участникам и гостям XII МКФ не только признание силы кино, но и призыв к кинематографистам мира служить благородным целям духовного обогащения зрителя. Миллионы людей доброй воли на всех континентах хотят видеть наш мир более счастливым, более справедливым, свободным от постоянной угрозы войны. Может ли искусство что-то сделать для них? Я всю жизнь работал для того, чтобы убедить себя самого и других в том, что не только может, но обязано. Искусство формирует мировоззрение зрителя, если служит не просто целям развлечения аудитории, и этот бесспорный факт — лучшее свидетельство силы нашей профессии.

«За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» — благородный девиз Московских кинофестивалей — программа жизни и творчества всех прогрессивных кинематографистов планеты.

Карлос Висенте Ибарра,

директор Института кино имени Сандино (Никарагуа)

Московский кинофестиваль — это не просто праздник кино. Это праздник дружелюбия, гостеприимства, единения художников, которых привлек в столицу Страны Советов прекрасный девиз, провозглашающий гуманизм киноискусства, мир и дружбу между народами — как общую цель наших усилий. Меня взволновали и глубоко тронули мудрые и проникновенные слова приветствия товарища Л. И. Брежнева к участникам и гостям фестиваля. Внимание руководителя великой державы к развитию культуры и искусства говорит о том большом значении, которое придается в СССР умножению духовного богатства народа, о верности советских людей идеалам прогресса и мира.

В приветствии есть такие слова: «Мы хорошо видим, что силы милитаризма поднимают голову. Но люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом. Напротив, необходимо с еще большей волей, еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни». Для всех прогрессивных кинематографистов борьба за мир, за международную разрядку — это и профессиональный долг, и высокая нравственная задача: к этому взывает гражданская совесть каждого из нас. Наша святая обязанность — все наше творчество посвятить делу создания такого общественного климата на планете, который свел бы на нет действия сил войны и империалистического экспансионизма. В Никарагуа с особым вниманием обсуждается недав-

нее обращение Верховного Совета СССР «К парламентам и народам мира» — документ огромного значения в деле борьбы за мир, программа деятельности всех людей доброй воли.

Мир на планете, счастье народов не приходят сами — за это надо бороться, причем борьба идет не только в области политики и экономики, но и в области культуры. И кинематограф Никарагуа — искусство поистине боевое. Каждым нашим фильмом мы участвуем в сражении за наши идеалы, за мир в нашей исстрадавшейся стране и во всем мире. А чтобы сражаться успешно, надо очень многое уметь. На Московском кинофестивале, знакомясь с работами художников разных стран, с фильмами самых разных стилей и жанров, мы многому учимся, накапливаем опыт, необходимый для повышения художественного уровня никарагуанского кино.

Мне думается, что очень символичным прологом XII Международного фестиваля в Москве стала премьера новой работы прославленных советских мастеров Евгения Габриловича и Сергея Юткевича «Ленин в Париже». Перед нами предстали новые волнующие страницы великой жизни Владимира Ильича Ленина. И эта встреча на экране с вождем первого социалистического государства мне кажется символичной. Она подчеркивает, что кинематографисты десятков стран мира собрались здесь, в стране Ильича, чтобы своим искусством служить самому доброму и справедливому на земле — дружбе и солидарности.

Роль таких международных кинофестивалей, как Московский, очень важна для нас, кинематографистов государств, вставших недавно на путь строительства новой жизни. Мы знаем, что на таких киносмотрах, в которых кино развивающихся стран участвует без всяких ограничений, на равных с традиционно развитыми и имеющими большой опыт кинематографиями, получили «путевку в жизнь» многие значительные произведения киноискусства, созданные в исключительно трудных экономических условиях. Возможно, они никогда не стали бы широко известны зрителю, если бы не поддержка этого представительнейшего кинофорума.

Два года отделяют нас от победы революции в Никарагуа. Именно в день праздника нашего народа в программе конкурса короткометражных фильмов на фестивальном экране демонстрировалась лента «Победа вооруженного народа», посвященная Сандинистской революции. Вклад в эту победу внесли и кинематографисты, рассматривающие искусство кино как оружие борьбы. В служении делу политического образования масс, распространения и демократизации культуры, мобилизации народа на активное участие в революционных преобразованиях видим мы предназначение молодого киноискусства в Никарагуа.

Сегодня одной из главных задач национального кинематографа является борьба за зрителя. Развивая собственную национальную культуру, создавая производственную и прокатную базу революционного кинематографа, мы противостоим опасности идеологического проникновения империализма в духовную жизнь страны. Ведь пока еще примерно 90 процентов времени в нашем прокате занимают американские фильмы. Следовательно, по-настоящему эффективной альтернативой буржуазной «массовой культуре» может быть только активное проведение государственной культурной политики, учитывающей подлинные интересы народа.

В нашей деятельности мы опираемся на опыт советского киноискусства. В творчестве советских мастеров кино наших кинематографистов привлекает активность героя, подлинного представителя народа, поэтическое и глубокое по смыслу изображение революционных бурь. Воплощение в советских фильмах облика народа как основной движущей силы истории — стимул поисков и для наших кинематографистов.

С XII Московского кинофестиваля мы увозим богатые и разнообразные впечатления, которые самым конкретным образом помогут кино Никарагуа. Задача всякого настоящего художника идти в ногу со временем, с передовыми политическими и идеологическими тенденциями эпохи, быть на уровне ее эстетических завоеваний. Главное содержание нашей эпохи составляет движение человечества к прогрессу, миру, национальной независимости. Благодаря усилиям миролюбивых сил во главе с Советским Союзом современное мировое развитие определяется стремлением народов к миру, сотрудничеству, дружбе и взаимопониманию. И задача деятелей самого демократичного и массового из искусств состоит в том, чтобы помочь людям обрести уверенность в завтрашнем дне, предупредить грозящую народам опасность войны.

Уил Робертс,

кинорежиссер, продюсер (США)

Я познакомился с Москвой в 1979 году, на XI кинофестивале, и до сих пор храню в памяти свое первое впечатление от этого города, поразительного по красоте и гостеприимству. Именно тогда гости фестиваля имели возможность посетить уникальную по объему информации выставку «60 лет советского кино». Мои впечатления от картин советского «золотого фонда» — в первую очередь

от лент «пионера монтажа» Дзиги Вертова — обновились; усвоение уроков киноклассики, как известно, помогает разобраться в том, что ты делаешь сегодня, дает новый творческий импульс. Но думаю, что ленты советских мастеров кинодокументалистики являются для честных художников всех стран не только примером профессионального мастерства, но в огромной степени примером гражданственности в искусстве.

На открытии XII Московского кинофестиваля мне довелось услышать знаменательное приветствие лидера советского государства Л. И. Брежнева участникам и гостям фестиваля — документ огромной вдохновляющей силы; в нем есть замечательные по глубине слова: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи». Думаю, что каждый кинематографист, старающийся своими произведениями пробудить гражданскую активность зрителя, включить его в борьбу за социальную справедливость и мир во всем мире, запомнит эти слова.

Такая позиция мне особенно близка, и именно ее я пытаюсь отстаивать в своих документальных лентах. Первой из них была картина «Жить по-мужски» — полнометражный хроникальный фильм, решенный приемом киноинтервью. Перед камерой прошли сотни американцев, прежде чем я выбрал для фильма тех героев, беседы с которыми наиболее рельефно могли выявить острые социальные проблемы, волнующие современную Америку. В работе над этой картиной я руководствовался одним принципом: безоговорочно следовать велению правды, добиваться того, чтобы жизнь простого американца, неприукрашенная, говорящая сама о себе в полный голос, «читалась» с экрана как своего рода социальный документ Времени. Первые же просмотры доказали, что путь был выбран верно, — популярность фильма росла с каждым днем. Я с товарищами объездил тогда почти всю Америку. Показывали ленту в различных аудиториях — колледжах, институтах, школах, библиотеках — и везде вокруг картины завязывались жаркие споры...

Мой второй фильм «В мужской компании» известен советскому зрителю: не скрою своей гордости — я был чрезвычайно обрадован теплым приемом, который был ему оказан на XI МКФ в Москве. Применив в работе над фильмом уже испытанный прием — интервью, — я на этот раз сделал вопросы мира и войны главной темой разговора со зрителем. На экране — ветераны трех войн: первой и второй мировых и войны во Вьетнаме. Содержание диалога с каждым из них — опасность возникновения новой войны и необходимость ее предотвращения.

Я уверен, для кинематографистов нет более высокой цели, чем бороться за сохранение мира на земле. В процессе создания фильма «В мужской компании» прекрасным творческим стимулом для меня послужил просмотр телевизионного сериала «Неизвестная война», снятого под художественным руководством Романа Кармена. Это произведение имело у нас в стране большой резонанс: у многих американцев открылись глаза на истинный ход решающих событий второй мировой войны, ранее замалчиваемых в Америке. Мне уже не раз приходилось высказывать сожаление, что советские документальные фильмы практически неизвестны американскому кинозрителю, правда о вашей замечательной стране встречает на пути к сознанию американца серьезные препятствия. Поэтому опыт духовного общения советских и американских деятелей кино, накопленный на «Неизвестной войне», трудно переоценить.

На нынешнем Московском кинофестивале я был не только гостем. В ближайших планах — документальный фильм о замечательном артисте, отважном борце за мир Дине Риде. Это имя известно, наверное, каждому любителю песни в Советском Союзе и социалистических странах, но парадокс заключается в том, что на родине певца о нем практически ничего не известно. Информация о его благородной деятельности в американскую печать не попадает. Стремясь охватить всю кипучую, богатую драматическими событиями жизнь Дина Рида, мы объехали не одну страну, где ему довелось побывать, беседовали с ним в разной обстановке, снимали концерты. Теперь при помощи кинематографических организаций социалистических стран, в том числе и Советского Союза, завершаем работу. Фильм будет называться «Музыка, жизнь и политика Дина Рида». Но это — планы ближайшего будущего. А сейчас мне предстоит осмыслить всю сумму богатых впечатлений, которые, как это было и в прошлый раз, мне подарила Москва. Я неоднократно присутствовал на многочисленных киносмотрах мира, в том числе и на таких представительных, как кинофестивали в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Мангейме, но должен сказать, что кинофорум в Москве наиболее демократичен по своему духу, наиболее интернационален по составу делегаций.

И еще одно, на мой взгляд, очень важное его свойство — цель Московского фестиваля не развлечение, а утверждение средствами кинематографа высоких идеалов добра и мира. Побывав в Москве, по-новому понимаешь задачи художника документального кино, еще острее осознаешь свою ответственность за судьбы людей, которые тебя окружают, за будущее всей планеты.

Да и не только Госплану...

«Круглый стол» о путях кинодокументалистики в свете решений XXVI съезда КПСС
Ведет и комментирует Владимир Шишмов

Помните, как писал Маяковский: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задание на год». И нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему.

Л. И. Брежнев

Кинематограф, рожденный Октябрем, был всегда не только отражением социалистического образа жизни, но и его неотъемлемой частью, его активной силой. Сила эта зиждется на том, что советское кино всегда раскрывало и поддерживало в народе, в обществе, в жизни все лучшее, прекрасное, гуманистическое. Вот почему говорить о главном, существенном, чем живет страна, что стало частью личных судеб миллионов людей и общей судьбой советского народа, — важнейшая традиция нашего искусства. На продолжение и развитие этой традиции энергично нацелил советских кинематографистов XXVI съезд партии Ленина. С удовлетворением отметив, что в советской литературе и искусстве поднимается новая приливная волна, Л. И. Брежнев с особой силой подчеркнул возросшую социально-активную роль искусства в жизни общества.

В последние годы наш документальный кинематограф с нарастающей смелостью, настойчивостью, целеустремленностью вел художественное исследование современности. В его активе немало фильмов, создающих целостный образ времени, где авторские усилия сосредоточены на важных коренных вопросах и коллизиях действительности. Эти картины приобщают зрителей к общенародным заботам и делам, привлекают к сложным вопросам жизни внимание общественности, государственных органов, реально помогая проведению политики партии.

Мысли, выдвинутые на съезде Л. И. Брежневым, вошли важным звеном в созданную им целостную теорию духовной культуры в обществе развитого социализма. В эти дни, когда мы отмечаем 75-летний юбилей лидера партии и государства, советские кинематографисты снова и снова обращаются к его трудам, в частности, к его высказываниям по проблемам кино, находя в них новые идеи и стимулы для своей работы.

Сегодня, на новом витке исторической спирали, роль искусства экрана в жизни страны возрастает неизмеримо. И прежде всего — должна повыситься его идейная, социальная, патриотическая активность. К этому призывают документы XXVI съезда КПСС.

Речь идет о том, чтобы качественно обогатить воплощение в жизнь генеральной линии нашего кино — линии, суть которой спрессована в краткой и емкой формуле: будить мысль, помогать людям глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывать живые образы наших современников, укреплять в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма. Документальный экран призван создавать целостный и емкий образ народа, страны, раскрывать — предметно, наглядно — силу, резервы, преимущества социалистической системы, утверждать — всегда и во всем — нашу коммунистическую правду; экран призван смело выступать против всего, что мешает движению в коммунистическое завтра, активно способствовать решению сложных вопросов нашей экономики.

При этом необходимо подчеркнуть: в какие бы сложные, противоречивые проблемные узлы и сплетения ни вторгалась наша кинодокументалистика, она призвана силой своего искусства убеждать аудиторию в том, что наш социалистический строй, наша социалистическая система способны преодолеть любые трудности, с честью выйти из нелегких ситуаций, складывающихся жизненных противоречий. Положительный, оптимистический пафос — родовое свойство нашего кинематографа.

Под знаком решений партийного форума прошла работа недавнего IV съезда Союза кинематографистов СССР. Оценивая состояние дел в нашем киноискусстве, делегаты съезда сверяли успехи и просчеты с теми захватывающими дух перспективами, которые определены на всех направлениях нашего поступательного движения, в том числе и на путях развития искусства, XXVI съездом КПСС. Подводя итоги всесоюзного собрания деятелей советского экрана, «Правда» писала: «Дело теперь за тем, чтобы внимание Госкино СССР, Союза кинематографистов, работников всех студий было сосредоточено на нерешенных задачах, чтобы принимались эффективные меры для устранения тех «узких» мест, которые, как отмечалось на съезде, дают о себе знать на некоторых важнейших тематических направлениях творчества».

Что сделать, чтобы последовательно и целеустремленно добиваться всемерного подъема социальной активности кино, его исследовательского потенциала, гражданского пафоса? Чтобы преодолеть иллюстративность, «обзорность», поверхностную описательность документальных фильмов, порой чрезмерно благостный тон разговора — все то, что ослабляет социально-исследовательскую, воспитательную функцию документального экрана, который должен быть подлинным помощником партии в борьбе за осуществление намеченной программы развития общества?

Этот круг вопросов предложил главный редактор «ИК» **Е. Сурков** участникам «круглого стола», подчеркнув, как необходим сегодня в документалистике сущностный анализ явлений — положительных или негативных, — их исследование под углом зрения стоящих перед обществом стратегических или тактических задач.

Почему такой подход к искусству архиважен сегодня, и не только для него самого, но — впрямую! — для общества?

В последнее время прилагается немало усилий, чтобы перестроить на нучных началах систему руководства и управления на всех участках жизни нашего общества. Что это значит? Прежде всего — необходимость и возможность принимать решения, опираясь на точную и целостную информацию. Кто способен дать такую информацию — то есть представление об истинном положении вещей в обществе в целом или в том или ином его звене? Наука, не так ли? Однако только ли она?

В статье «Душа обязана трудиться» («ИК», 1981, № 9) Рустам Ибрагимбеков заметил, что наука и искусство — извечные соперники в исследовании мира, в создании объективной его картины. В сравнительно недавние времена человечество, уверовав в абсолютное всесилие научного знания, впало по отношению к нему в состояние, которое Герцен, будь он нашим современником, определил бы как «мистицизм науки». Такое состояние умов — уже в прошлом. Ныне мы со все большей серьезностью относимся к социальному осмыслению действительности литературой и искусством. Сегодня ясно: отлаживать научное управление обществом уже нельзя без признания той роли, которую играет здесь литература и искусство. Отсюда столь необходимо для художника оттачивать способность четко видеть в действительности ее главные, определяющие тенденции, умение сплавлять конкретность видения с ясным пониманием масштабности бытия.

В Отчетном докладе XXVI съезду Л. И. Брежнев подчеркнул, что партия «приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет общество».

Обратите внимание: в р е ш е н и е проблем. Притом таких, как сказал Л. И. Брежнев, «над которыми не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Документалистика — один из самых мобильных и мощных по силе воздействия видов киноискусства. Отсюда — и особый груз ответственности перед обществом, что лежит на плечах его мастеров. С острым ощущением этой ответственности вели дискуссию участники «круглого стола» «ИК», за которым собрались режиссер И. Гелейн, кинодраматург Б. Добродеев, оператор В. Дьяконов (Ленинград), режиссер С. Зеликин, критик В. Ишимов, режиссер П. Коган (Ленинград), режиссер В. Коновалов, директор Ленинградской студии документальных и хроникальных фильмов В. Кузин, режиссер М. Литвяков (Ленинград), кинодраматург Т. Маргевич (Рига), киновед Г. Прожико, режиссер И. Селецкис (Рига), режиссер Т. Семенов, публицист и драматург Ю. Черниченко, режиссер Р. Шилинис (Вильнюс).

Председательствовал за «круглым столом» главный редактор «Искусства кино» Е. Сурков.

●

Неким камертоном для первого этапа дискуссии послужило выступление режиссера **Павла Когана.**

— Недавно стечение обстоятельств вновь заставило меня задуматься об этических отношениях искусства к действительности, об истинном месте кино в сознании людей и в нашем профессиональном сознании.

Я снимал фильм о блокаде Ленинграда «Секретный заказ», и вот во время съемок один из героев картины, по существу главный ее герой, позвонил мне и сообщил, что чувствует легкое недомогание и ложится на несколько дней в больницу на обследование. А спустя эти самые несколько дней выяснилось: он болен серьезно, нужна операция. Что делать? Отказаться от съемок и закрыть картину? Или все-таки попытаться запечатлеть на пленке нашего героя, тем более что врачи еще советовались, делать ли операцию, а сам он, человек большого мужества, быть может, предчувствуя худшее, очень хотел встретиться со старыми друзьями, которых мы собирали на съемочной площадке.

Мы попросили лечащего врача выпустить пациента из больницы на один вечер; врач был в нерешительности. Я позвонил начальнику клиники, академику медицины: он ответил отказом. «Почему? Мы нарушим лечение, задержим операцию?» «Нет, — отвечал академик, — не нарушите и не задержите. Из принципа нельзя. Речь идет о жизни и смерти, а вы — с кинематографом!» «Может быть, именно потому и надо снять этого человека, пусть он навсегда останется на экране». «Нет, — твердо повторил академик, — это суета сует. Я удивляюсь безнравственности вашего звонка».

Впрочем, дня через два больного — помимо нас — выпустили, и мы успели его снять — замечательного человека высокой нравственности, отваги и простоты. Однако разговор с академиком, служителем гуманнейшей из наук, потряс своей определенностью отношения к кино, заставив еще и еще раз мучительно спрашивать себя: суета или не суета наше дело? Иначе говоря: что для современника документальный кинематограф, какое место занимает в его духовной жизни и в жизни в широком смысле слова?

Мы говорим о возросшей роли кинодокументалистики как средства познания жизни, как феномена, способного будить мысль людей, желание понять эпоху и свое место в ней, как искусства, наконец. Однако психология восприятия документального фильма остается подчас, к сожалению, прежней — и не только среди зрителей, но и в нашей собственной кинематографической среде. В нем видят только канал информации — информации в узком смысле: передачи фактов, «фактографирования». Мы, документалисты, сами приучаем зрителя к фильмам, которые не дают пищи ни уму, ни сердцу, — он привыкает к таким лентам, постепенно теряя уважение и живой интерес к документальному кино. Многие из наших фильмов остаются однодневками: зритель, посмотрев их, тотчас забывает.

Мне могут возразить в таком примерно духе: большая часть документальной продукции и не рассчитана на то, чтобы быть причисленной к жанру проблемного кино, — есть ленты информационные, обзорные, портреты, летописи. Сторонники такого взгляда выделяют социально-проблемный фильм и по сути противопоставляют его другим жанрам. Вот с этой точкой зрения я согласиться никак не могу.

Документальный кинематограф есть и должен быть многожанровым, разнотемным, разностильным, и нет ничего более вредного и бессмысленного, чем стремление загнать все это многоцветное богатство в одну форму, в один тип фильма. Но любые форма, жанр, тематическое направление обязаны быть социально-активными. Рассказывая о достижениях, успехах, передовом опыте, надо не скользить по поверхности явлений, рисуя глянцевые картинки, а показать, как, какими средствами, благодаря чему удалось сделать то или это; какие закономерности нашего образа жизни в этом проявились.

Вот почему мне глубоко импонирует постановка вопроса: как повысить социальную активность документального киноискусства. Убежден: для этого необходимы тщательно продуманные перемены в нашем деле, во всех его звеньях. Перемены в духе того отношения к искусству, к его современной роли, которое продемонстрировал XXVI съезд партии. Принять участие в разработке программы таких перемен и в ее осуществлении — долг всех участников кинопроизводства сверху донизу, независимо от профессии и должности. А начинать надо, по-моему, с тематического планирования, чтобы план студии был плодом совместных творческих усилий руководителей главков, студий, сценаристов, режиссеров, редакторов; чтобы этот план органически соединял в себе социальный заказ и личные художнические пристрастия и намерения.

П. Когана поддержал режисер **Ивар Селецкис:**

— У нас в Латвии документалисты имеют тесную связь со зрительской аудиторией — это результат многолетних усилий. Вот почему мы в силах вовремя почувствовать, когда и почему возрастает тяга к документальному кино и — напротив — где, когда и почему она падает или исчезает. Так вот, по нашим наблюдениям в последние годы в массах резко обострился интерес к социальным обобщениям. Люди словно бы осознали, что, будучи вовлеченными историей в серьезные общественные процессы, участвуя в них, они подчас недостаточно ясно представляют себе сложные закономерности и причинно-следственные связи, которыми определяется ход этих процессов и которые, как оказывается, непосредственно или опосредованно касаются каждого из нас — в самых разных аспектах жизни.

Так возникает мощное «магнитное поле» зрительских ожиданий; по сути — несформулированный заказ на документальные фильмы, разрабатывающие социальную проблематику в самом широком «разбросе» тем и жанров.

Мы, документалисты, стараемся оправдывать эти ожидания. И все-таки приходится признать, что мы все еще делаем ленты, которые публике мало или совсем не интересны. Нередко мы производим ради производства: составляем и выполняем планы, насыщенные сюжетами, смысл которых не стоит потраченной пленки, либо губим серьезные темы, воплощая их в фильмах формально, поверхностно, уходя от исследования глубинных слоев явления, подменяя социальную активность пассивной созерцательностью.

Но будем помнить: кинодокументалистика, если она вяло или слабо откликается на социальные запросы общества, рискует оказаться ему ненужной. Аутсайдером.

Вот почему все мы обязаны позаботиться о совершенствовании дел в кинодокументалистике. Коган говорил о планировании. Не менее важно, по-моему, всячески расширять круг драматургов и режиссеров, которые хотят и могут занимать в кино социально активную позицию.

Уверен: социальная активность — единственный необходимый обществу образ жизни документального кинематографа. В точном соответствии с той миссией, которую возложил на нас XXVI партийный съезд.

— Мне хотелось бы, — вступил в разговор директор Ленинградской студии документальных фильмов **Владилен Кузин,** — обратить общее внимание на одно очень важное положение в Отчетном докладе Центрального Комитета партии XXVI съезду. Касаясь постановления ЦК КПСС по идеологической, политико-воспитательной работе партии от 26 апреля 1979 года, Леонид Ильич Брежнев подчеркнул: «По существу речь идет о перестройке —

П. Коган, Б. Добродеев, В. Коновалов, во втором ряду — В. Дьяконов

да, я не оговорился, именно о перестройке, — многих участков и сфер идеологической работы. Надо добиться, чтобы ее содержание стало более актуальным, а формы отвечали современным запросам и потребностям советских людей».

Хочу поддержать уже высказанное здесь: сегодняшний документальный кинематограф — вне сомнений — одна из таких нуждающихся в перестройке сфер идеологической работы. Почему? Потому, что практика тематического планирования, производства и проката фильмов все еще осложняется причинами, объективно мешающими повышению художественного качества и идейной эффективности кинодокументалистики.

Так, например, всюду и везде мы с завидным постоянством клеймим «серый фильм». Стало хорошим тоном призывать друг друга не делать «серых фильмов». Результат? Число таких картин если и не растет, то уменьшается не так быстро, как хотелось бы.

Дальше. Зрительский интерес к документалистике в последнее время действительно бурно вырос. Но попробуйте посмотреть даже отмеченную на Всесоюзных и Международных фестивалях ленту. Это почти невозможно.

Нет необходимости доказывать, что с глобальным развитием телевидения документальный фильм «большого экрана» не только проиграл телесобрату в оперативности, но и утратил монополию в образной кинопублицистике. Словесно мы признаем этот неоспоримый факт, однако частенько ведем себя так, словно в этом мире ничто не переменилось. А для того чтобы сохранить и повысить действенность документального кинематографа, надо, не пряча голову под крыло, всерьез, по-научному заняться этой проблемой, с тем чтобы утвердить приоритеты нашего искусства там, где они несомненны, так же, как и найти способы тесного сотрудничества с ТВ.

Киновед **Галина Прожико**, согласившись с необходимостью идейной, социально-патриотической активизации кинодокументалистике, подчеркнула, насколько важна в этом смысле перестройка психологии самих художников.

— Мы не сумеем помочь обществу в преодолении тех сил инерции и привычек, о которых Л. И. Брежнев говорил на XXVI съезде КПСС как о главной причине еще существующих в народном хозяйстве узких мест и диспропорций, если не разделаемся прежде всего с психологической инерцией в нашем собственном деле. Кинообщественность, критика уже отметили появление фильма Ю. Иващенко и К. Лаврентьева «Сотворение хлеба». В чем я вижу основное его достоинство? В страстно утверждаемой позиции авторов — позиции активных участников борьбы за современное, научное земледелие. Именно так должен относиться каждый документалист к предмету сво-

его художественного исследования. Цель и смысл психологической перестройки, о которой идет речь, состоит в том, чтобы каждый из нас стал социально активным художником, борцом за общепартийное дело.

Конечно, перемены в сфере психологической, тем паче — в сфере творчества, — дело длительное и нелегкое. Но ведь недаром Леонид Ильич Брежнев назвал постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» документом «долговременного действия». И должно приложить максимальные усилия, чтобы обретение идейной боевитости шло в документальном кино энергично и плодотворно.

Режиссер **Игорь Гелейн** перечислил серьезные аналитические фильмы последнего времени — в том порядке, как они пришли ему на память: «Крестьянский двор», «Женщина, которую ждут?», «Человек на земле», «Ищу соперника», «Войди в дом крестьянина», «Четверо ищут миллион», «Я обязуюсь», «Вечно ваш», «Послесловие к старому фильму», «У кого хлеб лучше», «Следствие продолжается», «Эксперимент», «Семьдесят вопросов», «Сеятель твой и хранитель», «Дом у дороги», «Старт в великое будущее», «Сотворение хлеба»...

— Не так много? Но, во-первых, я видел далеко не все. А главное — сам факт: многие документалисты из года в год плодотворно трудятся в социально-проблемном кино. Это воодушевляет. И тем не менее, если соразмерить число проблемных картин со всей документальной продукцией, они несомненно окажутся в явном меньшинстве. В чем дело? Не напрашивается ли в связи с этим вопрос: может быть, система производства в документалистике не всегда способствует выпуску социально активного проблемного фильма, тормозит его развитие?

И тут вспыхнул спор: что же это такое — проблемный социальный фильм?

Драматург **Борис Добродеев:**

— По-моему, не очень точен сам термин — «проблемный фильм», который, по-видимому, обозначает произведение, обращенное к актуальному жизненному материалу. Тем не менее пока нет другого, возьмем его на вооружение. И взглянем на документалистику сквозь его призму.

В игровом кино давным-давно похоронена пресловутая «теория бесконфликтности». В документалистике же мы нередко все еще рассматриваем действительность созерцательно, вне реальных конфликтов, вне подлинных противоречий, вне закономерностей, приводящих к успехам, вне проблем, волнующих общество, словно отдавая дань некой «теории беспроблемности».

Констатационный, сугубо информативный подход, торжествуя зачастую на документальном экране, превращает кинопублицистику, боевой и наступательный вид искусства, в регистратора событий и тем самым сокращает и без того не слишком обширную нашу аудиторию. И правы И. Селецкис и В. Кузин: зрителю нужен фильм высокого класса, дающий пищу уму и сердцу, фильм, помогающий людям лучше понять смысл эпохи, в которую мы живем.

Мне кажется, что «беспроблемное» кино (хотя формально почти в каждой ленте затрагивается какая-то проблема — но как затрагивается, вот в чем вопрос) есть обратная сторона ремесленничества и равнодушия.

Однако существует, конечно, и ряд других, весьма серьезных причин, по которым документалисты нередко предпочитают фиксировать, «фотографировать» события и явления, нежели аналитически вникать в их суть. Ведь, вторгаясь в ту или иную серьезную проблему, авторы фильма неизбежно открывают общественный диспут. То есть вступают в бой. Ведут этот бой — за или против. Как в ленте, вскрывающей отрицательные факты, так и в картине, которая исследует прогрессивное явление, полезный опыт. В бой же можно вступать лишь во всеоружии, прежде всего обладая полной компетентностью в данной области, чтобы со снайперской точностью попасть в «яблочко» исследуемых явлений либо со всей убедительностью выявить суть и истоки достижений. Здесь негоден лихой кавалерийский наскок, нужна длительная, кропотливая, порой выматывающая исследовательская работа. Ведь в серьезном споре всегда налицо и серьезные оп-

поненты. И одних эмоций, чисто публицистического пафоса мало; чтобы отстоять свою позицию, необходима глубокая научная аргументация.

Подобно алхимикам, упорно искавшим «философский камень», мы в последнее время ведем поиск «формулы успеха» фильма.

Наиболее выразительный пример бесспорной обратной связи — «Великая Отечественная», картина, ни одного человека не оставившая равнодушным, или сделанный несколько раньше фильм «Зима и весна сорок пятого», тоже получивший широчайшее признание.

А вот пример, связанный совсем с иным документальным жанром, — телефильм «Следствие продолжается», где аудитория встречается не с детективной фабулой, хитроумно закрученной авторами и разыгранной актерами, а с реальной «историей одного преступления». Эффект восприятия здесь поразительный, потому что авторы не ограничиваются воспроизведением внешнего хода события, а раскрывают его причины и следствия, то есть проводят социальный и психологический анализ.

И все-таки, по моему убеждению, обратная связь между документальным экраном и зрителем должна возникать прежде всего на путях решительного вмешательства кинематографистов в самые животрепещущие, в самые кардинальные проблемы современности.

Возьмем хотя бы комплекс сложнейших народно-хозяйственных проблем, с которыми наша страна столкнется в грядущем десятилетии. Это отнюдь не тот суррогат «вопросов», которыми мы нередко пичкаем зрителя и в которых он не узнает реальной жизни!

Вот как об этих проблемах сказал в своем докладе на XXVI съезде партии Л. И. Брежнев:

«Страна вступила в новое десятилетие, обладая могучим потенциалом, многомиллионной армией подготовленных, преданных делу кадров. Этим определяются наши возможности. Одновременно возрастают и потребности, увеличиваются масштабы вложений, необходимых как для нормальной работы народного хозяйства, так и для удовлетворения растущих запросов советских людей. И удовлетворять эти производственные и личные потребности придется в непростых условиях. В 80-е годы, как вы знаете, будет действовать ряд факторов, усложняющих экономическое развитие. Один из них — сокращение прироста ресурсов. Другой — увеличение затрат в связи с освоением Востока и Севера, а также неизбежный рост расходов на охрану окружающей среды. К этому надо добавить, что существует немало старых предприятий, требующих коренной перестройки.

Да и дороги, транспорт, связь отстают от возрастающих нужд экономики. Следовательно, и здесь требуются серьезные усилия, большие средства».

Такие грандиозные, небывалой сложности задачи встают перед страной и будут находиться в самом центре внимания партии и Советской власти. И разве то, как они будут решаться «многомиллионной армией подготовленных, преданных делу кадров», — не бесценный жизненный материал для исследования средствами кино? Для исследования конструктивного, способного оказать реальную помощь обществу на стратегических путях нашего движения. К работе именно над такими темами призвала нас партия — в этом заключается смысл поощрительных слов Л. И. Брежнева в адрес литературы, кино и театра за то, что они поднимали «такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Повышать, наращивать аналитический, исследовательский потенциал киноискусства — суть наших современных задач.

В. Кузин:

— Строго говоря, непроблемных или беспроблемных фильмов быть попросту не может. Позволю себе напомнить слова Максима Горького: «В основе своей искусство есть борьба за или против, равнодушного искусства нет и не может быть». Зачем же тогда термин «проблемный фильм»? Я думаю, он нам нужен сегодня, чтобы фильмы-исследования, фильмы, публицистически анализирующие явления действительности — независимо от жанра, — решительно отделить от потока «серых» кинокартин (опять-таки независимо от жанра).

М. Литвяков

Оператор **Владимир Дьяконов:**

— Уверен: сегодня необходимы большие, масштабные картины о наших успехах, а отнюдь не привычные парадные олеографии. Экранный рассказ обязан показать не просто результат достижений, а процесс, работу, напряжение мысли, не скрывая встречавшихся сложностей, препятствий и трудностей их преодоления. Киноанализ хода решений проблемы — это, конечно же, проблемный фильм.

Как, в равной степени, и фильмы-исследования, фильмы-поиски — социальные, нравственные, вторгающиеся в трудные и нерешенные коллизии, противоречия нашего бытия.

И те и другие ленты получаются только при одном обязательном условии: если заботы страны, народа становятся душевной заботой авторов.

Режиссер **Михаил Литвяков:**

— О проблемном кино многое сказано, не меньше написано. Быть может, киноведы знают ответ на вопрос — что это такое, проблемное кино... Но я — режиссер, и мне приходится думать об этом каждый раз, когда я приступаю к проблемной картине. Сразу после ВГИКа мы со сценаристом В. Венделовским и оператором М. Массом сняли фильмы «Трудные ребята» и «До свиданья, мама!» А два года назад с драматургом И. Барышевым и оператором В. Дьяконовым сделали «Крестьянский двор». Знаете, что ставилось мне в вину и пятнадцать лет назад, и сейчас? Что фильмы только ставят проблему, но не решают ее и даже не указывают путей решения. Так имеет ли право на существование проблемный фильм, который не решает проблему?

Думаю, что такая картина не только правомочна, но и в известных ситуациях даже нужна для общества. Почему? Попробую объяснить. Ни режиссер, ни съемочная группа в полном составе, на мой взгляд, не в состоянии придумать, как решить ту или иную проблему, если в самой жизни не наметился уже некий выход; в этом случае авторы понятно, не вправе пройти мимо него. Ну а если проблема невероятно сложна и общество еще не знает, как с нею быть, — неужели документалистам держаться от нее подальше? Разве обращение к разуму и совести современника, попытка вызвать его на размышление и соразмышление над нерешенными вопросами или привлечь внимание к явлениям, которых он сам не замечал, — разве это не есть главная задача публицистики и одна из первостепенных задач всякого искусства вообще?

Я сейчас говорю о вещах общеизвестных. Но в том-то и дело, что, когда работаешь над картиной, а потом ее сдаешь, все нередко происходит так, словно истины эти никому не ведомы.

Делать хорошее кино вообще трудно. Проблемное — тем более. Вспоминаю начало ра-

боты над «Крестьянским двором» (а начали мы его снимать еще до июльского Пленума ЦК партии 1978 года, где во весь рост была поставлена проблема приусадебного участка как важного источника продовольствия для страны). Казалось бы, драматург И. Барышев достаточно точно и своевременно ухватил самую суть проблемы, воистину важной, действительно волнующей всех и каждого. И поначалу все представлялось простым, и выход вроде бы намечался: чтобы в достатке обеспечить страну продовольствием, нужно сделать многое, в том числе и всемерно развивать приусадебное хозяйство. О последнем и должна пойти речь в фильме. Надо будет показать передовые колхозы и совхозы, где всячески способствуют людям в этом деле, и надо попытаться выяснить, что и кто, наоборот, ему мешает.

Но когда мы приехали на село (снимали под Москвой), когда окунулись в его жизнь и приступили к исследованию, то обнаружили совершенно нам не известные и неожиданные ракурсы проблемы. Так, в поисках передового опыта мы приехали в один из лучших совхозов — в современный агрогородок. И что же? Оказалось, что здесь все, касающееся подсобного хозяйства, обострено до крайности. И не последнюю роль играет как раз то, что люди здесь живут не в деревенской избе, а в городской квартире, что у них есть возможность интересно провести время после работы и т. д. и т. п. У жителей этого агрогородка, особенно у молодежи, складывается психология не крестьянина, а горожанина, который привык ходить за продуктами в магазин, а не в огород и в коровник; ему совершенно неохота ни скотину заводить, которая требует много сил и времени для ухода, ни всерьез копаться в земле... Как тут быть? А ведь многие видели в умножении таких вот населенных пунктов, где условия жизни приближены к городским, будущее русской деревни...

Нет смысла вспоминать все перипетии работы над фильмом — просто я хотел показать, какими прихотливыми путями, отбрасывая предвзятые схемы, может двинуться проблемное киноисследование. Вероятно, можно было ограничиться в картине анализом сугубо конкретных коллизий подсобного хозяйства. Но, мне кажется, лента наша очень проиграла бы, не появись в ней три эпизода, вызванных более широкими размышлениями о судьбах нашей деревни: длинная панорама окон в деревенских избах, каждое — наособицу, а все вместе — словно бы метафора крестьянского быта и бытия; рассказ женщины о любви к своей земле, к деревенскому дому; снятые рапидом сельские ребятишки верхом на лошадях... Для меня прикосновение к трудной, болезненной проблеме перестройки деревни — едва ли не самое важное в картине. Но разве рискнул бы я предложить тут какой-то определенный выход, какое-то радикальное решение?..

Да, проблемное кино делать непросто. Но прав Игорь Гелейн — ведь и у нас в Ленинграде, и на других студиях выходят хорошие проблемные картины. Вспоминаю: «Что ты делаешь вечером?», «Разрешите познакомиться», «Женщина, которую ждут?», «Сотворение хлеба»... Почему меня эти ленты волнуют, задевают за живое? Потому, думаю, что обнаруживают всю сложность существующих в жизни связей, всю неоднозначность явлений, которые и составляют прелесть, красоту, движение жизни!

«Волшебный кристалл», на котором держатся такие удачные ленты, — страсть авторов, гражданственность и художническая честность их позиции. Вот что сворачивает горы, как бы ни был обозначен в тематическом плане фильм.

Г. Прожико:

— Тут верно говорил Михаил Литвяков, что кинодокументалист вряд ли способен дать рецепт, как разрешить ту или иную проблему, которой посвящен его фильм, — будь она экономическая, социальная или нравственная. А если и сумеет, то рецепт этот практически заинтересует главным образом специалистов. Так, в белорусском фильме «Этот неудобный Королев» мне, зрителю, честно говоря, неважно, как правильнее строить работу мелиораторов — в одну смену или в четыре. А вот другое — почему бригадир воюет за эти свои четыре смены: хочет побольше заработать или им движут иные, более высокие соображения, — это взволнует любого зрителя, независимо от

профессии. К чему я? К тому, что, по-моему, в исследовании документалистом любой народнохозяйственной или управленческой проблемы должен обязательно присутствовать нравственный аспект — он делает картину фактом искусства.

Вспомним ленту «Ищу соперника»: знакомая тема соцсоревнования превращается в увлекательный анализ нравственного климата, окружающего героя, неоднозначности отношения к нему и к его работе товарищей по цеху. Диалектику трудового соперничества мы изучаем сквозь этическую, психологическую призму. Здесь мы сталкиваемся с тем самым методом «человек в проблеме», о котором писал Владимир Коновалов в № 9 «ИК» за этот год. Я думаю, что подход к герою в проблемном фильме должен быть именно таким, как в лентах Н. Боронина и В. Коновалова, — это не просто фиксация некоей человеческой судьбы, но исследование, в чем смысл этой судьбы, этой жизни; стремление раскрыть, каков он, характер современника 80-х, в чем его сущность... Ведь человек — это концентрированная эпоха!

К сожалению, вопросы нравственного строительства личности нередко остаются на периферии проблемной документалистики. И в этой связи меня беспокоит неблагополучная судьба двух интересных фильмов: «Семейный портрет» (ЛСДФ) и «У кого хлеб вкуснее?» («Новосибирсктелефильм»). Первую картину упрекают в «камерности». Справедливо ли это? В картине героиня, потерявшая на войне всех близких, обретает семью — молодых людей, которые, случайно столкнувшись с ней в музее, не могли оставить человека наедине со старостью.

Камерная история? Но если и так, то это «камерность» капли воды, в которой отражается солнце — высокая мораль советского образа жизни.

Не меньшей этической глубиной обладает и внешне незамысловатая история немолодой женщины — сельского пекаря, которая в сибирском фильме рассказывает о своей трудной любви к израненному на фронте человеку, ставшему ее мужем. Как молодеет и хорошеет ее лицо, когда она повторяет: «Нет, я его не брошу...». Истинно русская женская душа открывается нам, с ее извечными свойствами— добротой, жалостью к слабым, самоотверженностью. Картине ставят в упрек крайнюю скромность окружающей героиню обстановки. На мой взгляд, такой упрек — тревожный симптом: все чаще в оценке документальных лент советский образ жизни отождествляется с материальным изобилием. Но разве количеством ковров измеряется человеческое счастье, духовность жизни?! Не заразились ли иные коллеги бациллой «вещизма», которая дает о себе знать в такой своеобразной «кинопрофессиональной» форме болезни?..

Режиссер **Самарий Зеликин:**

— Товарищи говорили здесь о зрительском голоде по проблемному документальному кино. Наше призвание — дать духовную пищу, способную утолить этот голод. Мы нужны современнику. Нужны обществу. Позволю себе расширить сравнение. Если речь идет о пище, то кинематограф представляется мне кулинаром, готовящим праздничную трапезу, которую долго помнят. Телевидение же — домашняя хозяйка, безвестный автор ежедневного обеда, который назавтра забыт, как бы вкусен он ни был. Просто нужно мыть посуду и готовить, готовить и мыть посуду. Причем еще недавно это была бедная хозяйка, выходившая на рынок с копейками. И считалось, что готовить она должна блюда диетические — пресные и протертые, без соли и перца.

Обстоятельства изменились. Подход к «меню» — тоже. Признано, что острые — в меру — блюда тоже полезны для здоровья. Да к тому же выяснилось, что любые документальные торты, изготовленные в кино, сохнут и черствеют, если не попадут вовремя на домашний телевизионный стол. Что ни говорите, не пиры, а ежедневное правильное питание — самая разумная и гибкая система для обеспечения калориями. Не случайный прокат фильма на продленном сеансе, а место в сетке телевещания с возможностью обсудить поставленную проблему в последующих передачах, которые так привлекают зрителя серийностью и цикличностью и могут обеспечить не вылазку, а широкое и продуманное наступление. Где

бы ни был сделан документальный фильм, подлинная встреча его с миллионным зрителем происходит на телевидении.

Именно поэтому — прав Владилен Иванович Кузин! — не надо возводить перегородки между теле- и кинодокументалистикой. Странно, что за этим «круглым столом», где обсуждается настоящее и будущее проблемного документального фильма, я — единственый представитель ТВ. А ведь телеэкран дал за последнее время немалую пищу для размышлений на эту тему. Только в творческом объединении «Экран» сделаны фильмы «Откровенный разговор» (режиссер В. Викторов), «Младший брат» (режиссер И. Беляев), «Инициатива» и «Калужский вариант» (режиссер С. Оглоблин), «Дело не в премии» и «Командировки Владислава Пахомовича» (режиссер Н. Соболева), «План и доярка Вера» (режиссер В. Щелканова) и другие картины, остро, с высоким исследовательским пафосом ставящие проблемы экономики, науки, морали, воспитания... А фильмы саратовца Д. Лунькова, ленинградца А. Каневского, эстонских, казахских, белорусских коллег! Для многих теледокументалистов проблемная публицистика стала делом жизни. Валентина Щелканова знала, что она смертельно больна. Она приходила в монтажную, преодолевая себя, до последнего дня отдавая свои силы делу... Так случилось, что премьера фильма «План и доярка Вера» состоялась в Доме кино на следующий день после смерти режиссера.

Почему же эта картина, как и добрый десяток других, выпадает из круга размышлений нашей кинокритики? Почему когда Юрий Черниченко выступает автором сценария на киностудии, фильм «Сеятель твой и хранитель» для кинопрессы существует, а когда по его же сценарию на телевидении снимается картина «План и доярка Вера», эта работа кинокритиками во внимание не принимается, обходится молчанием?

Давайте разрушим перегородки и станем работать вместе, рука об руку, вместе изучать причины наших кино- и телеуспехов, теле- и кинонеудач. Ведь радости и беды у нас общие. Цели — тоже!

Г. Прожико:

— Еще одно соображение. Сегодня в многотрудной профессии документалиста особую роль приобретают навыки социального разведчика — без них немыслим энергичный и целеустремленный поиск новых тем, умение разглядеть нерешенные и — что еще существенней — вовсе неоткрытые проблемы. К сожалению, пока что мы куда чаще идем вслед журналистике, очерку, даже — увы! — роману. Мне нравятся фильмы «Крестьянский двор», «Сеятель твой и хранитель» — они обладают высокими кинематографическими достоинствами. Однако же сущность раскрытых ими проблем достаточно полно и подробно исследовалась журналистикой, прежде чем документалисты обратились к ним. Винить авторов картин нельзя, тем более что, скажем, Юрий Черниченко до фильма и сам занимался проблемой эрозии почв на журнальных страницах. Видимо, что-то в самой системе кинопроизводства требует коррекции, чтобы злободневные проблемные фильмы получали зеленую улицу раньше, чем их бесцветные отчетно-обзорные собратья: такая коррекция диктуется прежде всего требованиями XXVI съезда партии к нашему искусству.

Б. Добродеев:

— Именно так — беда в том, что мы слишком часто оказываемся в хвосте событий, «регистрируем» проблему лишь постфактум. Между тем сила кинопублициста действительно в том, чтобы быть разведчиком нового, первооткрывателем, привлекающим внимание зрителя к серьезным общественным проблемам. Когда мы с благоговением смотрим нестареющую хронику Великой Отечественной, мы испытываем чувство величайшей благодарности к фронтовым операторам, снимавшим на поле боя с солдатским риском для жизни. Сегодня мы, документалисты, не всегда склонны лезть в пекло сражения, идти на риск — хотя рисковать надо вовсе не жизнью. Мы нередко касаемся остроактуальных проблем, когда они уже, собственно, потеряли остроту, либо предпочитаем вовсе их не касаться. Мы позволяем времени решать важные проблемы без нас, довольствуясь готовыми результатами и

забывая — нечаянно или намеренно, — что именно процесс рождения нового в противоборстве со старым надобно нам, в силу своей профессии, держать в поле внимания. Для того чтобы знакомить с этим процессом зрителей, вызывая их желание действовать и принимать тем самым участие в общенародных заботах и делах. Да, процесс, а не один лишь результат — потому еще, что в движении, в эволюции жизненных явлений заключена драматургия действительности, которая одна и есть основа драматургии документального экрана.

П. Коган:

— На протяжении ряда лет проблемный фильм пользовался у нас на ЛСДФ статусом наибольшего благоприятствования. Одно время коллектив — и творческие работники, и руководство, и редакторат — был обуреваем идеей целиком специализироваться на проблемной документалистике. Однако идея эта как-то ушла в песок в связи с тем, что слишком уж часто приходилось отбиваться от вопроса: что же это такое, в самом деле, «проблемный фильм»?

В искусстве, как известно, исчерпывающие определения — штука нелегкая. Но однажды на нас свалилось такое определение: «проблемный фильм» — это фильм, «раскапывающий» негативные стороны действительности. Ясно, что такая «концепция» вредит развитию боевого, истинно социального кино, мешает вести дело на том высоком аналитическом уровне, которого требует партия. Ведь проблемность, социальная активность в кинодокументалистике — не признак некоего жанра и тем более — не вектор обязательной обращенности к «недостаткам», к «отрицательному» жизненному материалу. Я бы сказал так: это метод работы, это позиция художника. Глубоко партийная конструктивная позиция, продиктованная горячим, искренним желанием принести пользу своей стране.

Критик **Владимир Ишимов:**

— Как видите, разговор у нас сразу же пошел с гражданственным накалом; многие стороны современной ситуации в проблемной кинодокументалистике соотносятся с завтрашним ее днем в свете решений XXVI съезда КПСС. В предварительном порядке можно заключить, что все участники беседы сходятся в одном: в том, что социальная активизация документального кино, наращивание его исследовательского потенциала — есть столбовая дорога его движения.

Проблемный, социально активный фильм — это произведение, которое выводит разговор о хорошем и плохом, о коллизиях и противоречиях действительности, об экономических и социальных задачах на новый уровень осмысления — на уровень, диктуемый генеральными целями движения нашего общества в

Г. Прожико, С. Зеликин, В. Кузин

предстоящий период, которые сформулированы в исторических документах XXVI партийного съезда.

Согласен: социально-проблемный подход к документальному материалу — это позиция художника. В чем же суть этой позиции? Думаю, в следующем. К каким бы явлениям, коллизиям, фактам ни подступал советский кинодокументалист, он делает это с верой в возможности нашего общества и во имя того, чтобы передовой опыт сделать достоянием многих, недостатки исправить, а пороки уничтожить. Общество заинтересовано в том, чтобы не давать противоречиям развиваться до крайности, до красной черты, до кризисной ситуации, и документальный экран может, а значит, обязан помогать партии в конструктивном решении назревших проблем, ликвидации узких мест. Кино должно вселять в людей сознание силы общества зрелого социализма, органически сплавленное с трезвым пониманием его возможностей.

Вот почему заповедь кинодокументалиста — не прятать голову под крыло, активно соучаствовать в решении жизненных задач.

Между тем, как заметил **В. Дьяконов,** в практике кинематографа приходится сталкиваться с «проблемобоязнью»:

— Так получилось, что я снял около десятка картин, которые можно отнести к проблемным, социальным. Однако на уровне сценария ни одна из них не аннотировалась так, как аннотируется сегодня, в стадии «готовой продукции». Сценарий «Крестьянского двора» был обозначен как рассказ о передовых хозяйствах России, где проблемы личного хозяйства уже благополучно решены. Сценарий ленты «Каждый день в июне» выглядел не более чем иллюстрацией работы новых ПТУ Ленинграда, а в центре сценария «Что ты делаешь вечером?» стояли люди, для которых разумное использование свободного времени давно уже не было проблемой.

Но как быть с теми, для кого проблема свободного времени — одна из самых острых в жизни? Как быть со сложностями в положении приусадебного участка в целом?

Исследование этих назревших проблем, размышление над ними — именно это стало содержанием наших лент вопреки тому, что было написано в утвержденных сценариях, — конечно, ценою сильных волнений и переживаний. Потому что подобная решительность нередко квалифицируется как «своеволие». Хорошо, если в конце концов можно сказать: «Победителей не судят»...

Я — единственный за этим «круглым столом» оператор. Признаюсь: я органически не могу снимать «открыточные», безликие, бесстрастные фильмы. Хочу обязательно прикасаться к живой жизни, ощущать биение ее пульса, борьбу разных начал, вглядываться в людей — они ведь самое интересное, что есть на белом свете. Только тогда я нахожу интересные профессиональные приемы, соответствующие средства выразительности. Съемки фильма-исследования, фильма-спора, фильма-диспута — такая работа дает мне истинную радость.

В разговор вступил драматург **Таливалдис Маргевич:**

— Партия требует от деятелей искусств активной жизненной позиции, гражданской смелости, непримиримости к недостаткам. Этот призыв относится ко всем участникам производственно-творческого процесса. В творческий коллектив входит и в большой мере влияет на свойства и судьбу ленты значительная группа людей, которую можно назвать «редакторским корпусом». Это работники разных эшелонов — от редактора фильма до ответственных работников киноорганизаций. Однако при обсуждении наших дел обычно как-то стыдливо умалчивают о многосложной деятельности редакторов, активных участников общего кинодела.

Так уж случилось, что мне, сценаристу, пришлось сесть в кресло главного редактора Госкино Латвийской ССР. Признаюсь, меня иной раз удивляет то, каким образом оценивается моя работа. Если на моем участке работы воцаряется тишь да гладь, если все движется по привычной накатанной дороге и ничто, доставляющее лишние хлопоты, не нарушает покоя — я вроде бы завоевываю славу опытного, толкового редактора. Но вот прихо-

дится с повышенной настойчивостью отстаивать замысел или фильм, отличающиеся новизной проблематики или необычностью выразительных средств, — и я рискую услышать сочувственно-снисходительное: «Молод еще, неопытен» (хотя в кино я работаю тринадцать лет). Причем это суждение — первое и самое мягкое... В результате задумаешься, хочется ведь утвердиться в звании «опытного»: а не притормозить ли этот сценарий? Ведь никто не взыщет за чрезмерную осторожность, даже если впоследствии фильм, который я «притормозил», получит приз на Всесоюзном фестивале... Таким образом вырабатываются психологические барьеры, которые теперь необходимо устранять.

На мой взгляд, пора оценивать работу редактора так же гласно и широко, как работу других творцов фильма. И основной критерий этой оценки — появилось ли в документальном киноискусстве произведение новое, яркое, талантливое, государственно и общественно значимое.

Леонид Ильич Брежнев на XXVI съезде партии сказал: «Очень важно, чтобы пропаганда не обходила острых тем, не боялась затрагивать так называемые трудные вопросы. Политика нашей партии ясна. И мы готовы ответить на любые вопросы, которые возникают у советских людей. Надо смелее делать это, помня, что если мы не отвечаем на них, то недруги нашей страны постараются воспользоваться этим для клеветы на социализм».

В этих словах — конкретная программа реальных действий. В равной мере она относится и к кино — и в смысле обращения к проблемам действительности, и в смысле обсуждения наших внутрикинематографических вопросов.

— Все мы стремимся быть разведчиками, а не ездовыми идеологического обоза, — сказал **С. Зеликин.** — Это непросто и нелегко. У нас зашла речь о том, что мешает плодотворной работе. Давайте выстроим примерную «модель».

В Отчетном докладе XXV съезду КПСС Л. И. Брежнев высоко оценил тот «факт, что «производственная тема» в искусстве обрела подлинно художественную форму. Конечно же, сделать поисковую работу, подобную игровому фильму «Премия», — золотая мечта документалиста. Но представим себе, как пошло бы дело, если бы мы попытались осуществить такой замысел.

Начнем с того, что нужно было бы узнать, где и когда произойдет заседание, на котором выступит бригадир Потапов. Для того чтобы снять Потапова для Доски почета, хватит десяти-пятнадцати минут (опытные фотографы возили с собой на всякий случай бритву и галстук). Но для того, чтобы Потапов позвонил и предупредил о заседании, на котором он собирается дать бой руководству, надо быть его другом и соратником, пользоваться полным его доверием. Недавно я посмотрел картину венгерского документалиста И. Модьяра «Тернистым путем». Первый кадр этой ленты снят после пяти лет дружбы режиссера с героем. Наверное, именно здесь корень поразительной глубины этого кинопортрета. Немногие из нас могут похвастать такими прочными связями с жизнью, со своими героями. Причем здесь, как говорится, пенять не на кого, сами ленивы и нелюбопытны. Но только ли в нашей лености дело?

Не скрою своей зависти к Юрию Черниченко, с которым мне приходилось работать. Я видел, как он разговаривает с людьми. Близость интересов, понимание с полуслова, глубокое знание не только предмета вообще, но и конкретики этого района, этого колхоза. Почти всегда то была не первая, не вторая, а бог весть какая по счету встреча. И записи в блокноте, которые потом дадут возможность думать, сопоставлять, сравнивать, войдут в досье журналиста.

Мы таких записей на кинопленке себе позволить не можем. Тем, кто работает над документальным проблемным кино, нужны право и возможность производить предварительные съемки впрок, для фильмов, которые будут делаться даже не завтра, а послезавтра. Нужно иметь резерв кинопленки и времени или (если фильм официально запущен) право на длительные остановки — консервации.

Только тогда мы сможем показывать не результат, а процесс в его драматическом временно́м развитии.

Документалист должен получить в руки «записную книжку»!

Но предположим, с этим все в порядке: в нашей «записной книжке» есть съемки простаивающей и авралящей бригады Потапова, и сам он позвонил:

— Приезжайте. Завтра бригада откажется от премии.

Для того чтобы попасть на заседание в трест, мы прежде всего должны получить разрешение управляющего трестом. Даст ли он нам это разрешение? Сомневаюсь. Скорее всего, он вообще поставит под сомнение наше право снимать потаповскую бригаду. Почему именно эту, когда у нас есть лучшие? — с этим вопросом приходилось, должно быть, сталкиваться каждому документалисту. Доказать, что тебя интересуют дела, нужды, проблемы средней бригады, колхоза, цеха, часто не удается. Участие в съемках само по себе воспринимается как некая награда за высокие проценты выполнения плана.

А как часто для того, чтоб побеседовать с каким-либо должностным лицом, надо испрашивать разрешение у его начальников! Недавно нам надо было снять беседу с заведующей городским обменным бюро, спросить у нее, чего больше — разъездов или съездов (как видите, не государственная тайна). Пришлось писать письмо зампреду горсовета. Письмо лежало где-то два месяца. Мы ответа так и не получили, но из обменного бюро позвонили — в горсовете разрешили дать интервью. Причем только в том случае, если мы предварительно зададим вопросы, а заведующая, соответственно, будет иметь возможность подготовиться, а то и записать и выучить наизусть свои ответы.

— Но готовиться-то и впрямь надо, — прозвучала чья-то реплика. — Ведь человек в первый момент, волнуясь, может сказать не то, что думает.

С. Зеликин:

— Обычно не то, что думают, говорят как раз не в первый момент, а подготовившись.

Между прочим, людей возле объявлений во дворе бюро нам снять не дали. Об этом в разрешении горсовета сказано не было.

А ведь если говорить о критике, то нельзя критиковать по разрешению того, кого критикуешь. Нельзя исследовать проблему, будучи зависимым от людей и учреждений, в поле проблемы вовлеченных. Правовой статус документалиста пора уравнять со статусом журналиста. Отказ в сотрудничестве, недопуск киножурналиста к открытым событиям в корне противоречат нормам нашего образа жизни и каждый раз должны становиться предметом общественного разбирательства.

Вот тогда, быть может, мы сумеем попасть на заседание, где Потапов выступит от имени своей бригады. Но даже и это — не гарантия того, что отснятый материал дойдет до экрана.

Здесь я хочу особо сказать о роли консультанта. Проблемный фильм, особенно в сфере экономики, невозможен без человека, глубоко знающего эту сферу. Предполагается, что консультант поможет разобраться, советует, но вовсе не станет визирующей инстанцией (если, конечно, фильм не заказной). На деле же консультант подчас превращается в страховой полис картины. Кто консультирует большинство наших документальных картин? Как правило, руководящие работники той отрасли, о которой идет речь. Всегда ли они заинтересованы в объективном исследовании положения дел в родной отрасли? Стал бы представитель главка, обманутого стройтрестом, так уж ратовать за раскрытие на экране этого обмана?

В результате ситуация складывается нередко таким образом, что и герои наши точно знают, что нужно говорить, а чего почему-то нельзя. Иногда, беседуя под камеру, они спохватываются: «Извините. Это я напрасно сказал, этого у вас не пропустят». Почему и кто не пропустит, если сказано точно, остро, а главное, с желанием наладить дело?!

И не только герои, даже авторы-журналисты, смелые и неутомимые искатели истины на газетных полосах, приходя на телевидение, не рискуют предложить документально-

Т. Семенов, И. Гелейн

му кино то, с чем они выступают на страницах «Правды», «Известий», «Литературной газеты».

И оборачивается это порой тем, что социальный оптимизм заменяется расслабляющим убаюкиванием. Одна доярка, делегат XXVI съезда партии, сказала нашему режиссеру: «Знаете, товарищ, судя по вашей картине, можно подумать, что продовольственная проблема в стране уже решена».

Конечно, проблемный фильм — вещь трудная. Нужно и знание предмета, и предельная точность факта, и верная расстановка акцентов, стойкость и гражданское мужество. Ведь чем глубже, чем острее картина, тем больше у нее не только друзей, но и врагов. Поэтому кое-кто из нас, представив себе все эти тяготы, предпочитает отступить заранее, так сказать, в превентивном порядке: «Ах, трудно. Да и что я могу сделать один?»

Вспоминается остроумная сценка в студенческом театре Марка Розовского. Из-за кулис выходил человек и говорил: «Они там собрались и говорят черт знает что! Но что я могу сделать один?» Следом за ним выходил другой с тем же текстом. Третий. Четвертый... И вот уже целая колонна маршировала и скандировала: «Что я могу сделать один? Что я могу сделать один?»

Мы-то не одни — оглянитесь вокруг, сколько нас, и вместе мы можем сделать очень много. Тем более что за нашими плечами — поддержка партийных постановлений и голод зрителя по проблемному, социально активному документальному кино- и телефильму. А награда велика: польза делу. Польза обществу.

— Позвольте подкрепить мысль Самария Зеликина насчет ведомственных интересов одним разительным примером, — взял слово режиссер **Римантас Шилинис.** — Мы решили выступить в картине против дешевого популярного «портвейна», повсеместно известного под кличкой «чернила». Купить бутылку этого с позволения сказать вина можно где угодно и когда угодно — продажа его не лимитируется семью часами вечера, а цена ему один рубль две копейки. Дьявольское это зелье имеет ту особенность, что за три года превращает печень здорового человека в студень, в слизь. Когда я увидел в руках моего друга-хирурга, изъеденную циррозом селезенку двадцатидвухлетнего мальчишки, пристрастившегося к дешевым «чернилам», у меня внутри все перевернулось. Гражданское ли чувство, совесть ли, простая ли сосущая жалость к ближним — называйте как хотите — не давали мне покоя ни днем, ни ночью, пока я не приступил к работе над фильмом об этом чудовищном явлении. Однако замысел наш был встречен в штыки заинтересованными ведомствами, хотя,

казалось бы, какое советское ведомство может быть заинтересовано в производстве и свободной продаже этого смертельного яда?! Сделать фильм нам, увы, так и не удалось. Правда, присутствующий здесь Ивар Селецкис сумел снять такую картину. Спрашивается: почему в Вильнюсе оказалось невозможным то, что стало возможным в Риге? Или в Латвии быстрее рушатся психологические барьеры?..

Впрочем, до сих пор «чернила» производят и продают. И я задаю себе вопрос: неужели результат был бы такой же, если бы против «чернил» выступило не документальное кино, а влиятельная газета?

●

Участники «круглого стола» вели столь же заинтересованное обсуждение вопросов «внутренних», так сказать, сугубо профессиональных, размышляя над тем, *как* делать проблемное социальное кино...

Разговор об этом начал **Б. Добродеев:**

— Действенность наших фильмов зависит не только от активной гражданской позиции и ответственности кинопублицистов перед обществом, перед своим временем. Дело тут еще и в их профессиональной зрелости, таланте, владении мастерством. Ведь постановка на экране проблемы серьезного общественного звучания требует оригинальных художественных решений, новизны в драматургических ходах и сюжетной изобретательности. Иначе проблема, которую разрабатывает картина, не сумеет привлечь внимание, возбудить интерес общественности, станет холостым выстрелом, а то и хуже — скомпрометирует идею. Я уже касался «формулы успеха», которая стала едва ли не притчей во языцех в игровом кинематографе. У нее много толкований и еще больше толкователей. Однако сердцевина у нее — в любом случае — здравая и для документального кино чрезвычайно важная. Вот почему мне жаль, что мы, документалисты, примирившись с этикеткой «некоммерческий прокат», ослабили поиски в области формы, композиции, в сфере обновления и совершенствования киноязыка с целью *привлечь* зрителя, широкого, массового, подчеркну — разнообразного зрителя, на которого мы хотим распространить воздействие наших фильмов.

Природа искусства такова, что пионерами в нем, как правило, выступают молодые, стремящиеся — и способные — по-новому взглянуть на мир, найти новые средства выражения этого своего взгляда. Увы, за последние годы приток молодых режиссеров (что уж говорить о сценаристах!) в документальное кино резко ослаб. Где сегодня яркие дебюты, подобные дебютам 60-х? Где фильмы, подобные «Катюше» В. Лисаковича или картине «Сегодня — премьера» С. Арановича?

Подумаем и о другом. О взаимоотношениях режиссера и сценариста, о творческом тандеме, во многом определяющем поиск нового в документалистике — и в области формы, и в области проблематики, человеческого и общественного содержания картины. Таких тандемов практически нет, есть, как правило, режиссеры и авторы текстов к их картинам, сочинители комментария к отснятому материалу.

Между тем новая (пусть покуда больше желаемая, чем сущая) ступень развития документального кинематографа неразрывно связана, по моему убеждению, с осознанием документалистами (и режиссерами, и сценаристами) роли *драматургии*. Драматургии совершенно особой, материалом для которой служат подлинные явления, события и факты, невыдуманные истории и индивидуальные характеры, когда без насилия над ними, но совершенно свободно и раскованно строятся документальные *сюжетные* фильмы; строятся по законам искусства, а не протокола, не элементарной информации, лишенной мысли и чувства.

Не потому ли, хочу спросить я себя и вас, многие наши документальные ленты не выдерживают конкуренции с игровыми, что они так бесстрастны, так декларативны и вовсе не считают обязательным воздействовать на *эмоции* зрительного зала?..

— Я хотел бы присоединиться к мнению Самария Зеликина: мы действительно много теряем в художественном разнообразии проблемного социального кино оттого, что по сути

лишены возможности делать фильмы методом длительного кинонаблюдения, — заметил **Р. Шилинис.** — На режиссерском симпозиуме мне посчастливилось увидеть фильм кинематографистов ГДР «Не экономьте ни на смелости, ни на стараниях». Полуторачасовая лента рассказывает о школьниках одной деревушки. Молодой режиссер начал снимать картину, когда ему исполнилось восемнадцать, а затем на протяжении двух десятилетий ездил в эту деревню со своей съемочной группой. Фильм проследил судьбы семнадцати юношей и девушек, превратившись из ленты о какой-то забытой деревушке в энциклопедию социальной жизни ГДР. С коммерческой, «товарной» точки зрения фильм уникален и едва ли выгоден — шутка ли, снимался двадцать лет без отдачи. Зато какая глубина наблюдений!.. Отснятого материала — на полсотни часов экранного времени, и из этого моря пленки режиссер собирается монтировать сериал. Имея возможность делать копии с негатива, автор хочет затем продолжить свои наблюдения, ожидая, когда у его героев появятся внуки. Это не просто замечательный документальный фильм — это генеральный план всей жизни художника. Насколько же такой план мудр, как он оправдан — для режиссера в смысле личном, для зрителей в смысле общественном..

И. Гелейн:

— Всецело присоединяюсь к Римантасу Шилинису — жаль, что мы не в состоянии исследовать явление или проблему в длительной временно́й протяженности. И я понимаю особое отношение Шилиниса к этому вопросу: он снял свою картину «Послесловие к старому фильму», заменив длительное наблюдение возвращением к тем же героям через много лет. И такой прием дал результат. На мой взгляд, в своей ленте авторы поднимают тревожную нравственную проблему.

И тут я тоже хочу обратиться к картине ростовских коллег, к «Сотворению хлеба». Авторы совершили, без преувеличения, гражданский подвиг, исследуя проблему в разных временны́х фазах ее развития. В их фильме — мощный положительный заряд. Мы видим, как разные люди объединяются в общем стремлении решить дело. Создатели ленты смело смотрят в будущее, широко, по-государственному мыслят.

И все-таки есть в этой картине, как в художественном произведении, серьезный недостаток. Авторы не считают нужным меня убедить, дав возможность сопоставить их точку зрения с точкой зрения оппонентов. Они категоричны на экране. Я считаю, что в такой проблемной картине обязательно должен присутствовать элемент дискуссионности. Пусть, как говорили древние, будет выслушана и другая сторона — если ты веришь в свою правоту, она мне, зрителю, станет очевидней. Таков закон психологии.

Продолжая разговор, **Т. Маргевич** напомнил, что на Рижской студии проблемное социальное кино как творческое направление появилось давно, быть может, раньше, чем на других студиях. С ним связаны имена режиссеров Иманта Брилса, Герца Франка, Ивара Селецкиса, сценариста Армина Леиньша... Такие фильмы, как «Твой день зарплаты», «Валмиерские девушки», «Запретная зона», ощутимо повлияли на развитие документалистики, есть основания думать, не только латышской. Но все же, подчеркнул Маргевич, и их авторам не удалось до конца самое серьезное: выстроить драматургию своих лент. Драматургия — это камень преткновения документального кино. Не всегда удается при острой публицистичности произведения избежать однопланово-сти и тенденциозности в показе характеров, и это явно снижает художественные достоинства многих проблемных картин, а значит — и эмоциональность воздействия на зрителя.

— Вот достаточно свежий пример, — заметил оратор: — перед сложностью избранной творческой задачи немножко растерялся и Ансис Эпнерс, драматург и режиссер ленты «Четверо ищут миллион». И хотя своей цели фильм в общем достиг, вызвав поставленными проблемами живой отклик и публики, и документалистов, тем не менее он дает повод для критических раздумий о наших профессиональных делах. Мне удалось посмотреть большую часть документальных фильмов, представленных на Всесоюзном фестивале в Вильнюсе, и

я убедился: ох, как много у нас своих профессиональных проблем, какая дистанция отделяет порой наши картины от искусства!..

Попробую порассуждать об этих проблемах, отталкиваясь от нашего с Иваром Селецкисом творческого опыта.

За «круглым столом» разговор в основном идет о социальной и экономической проблематике в документалистике. Мы с Иваром обращались к такого рода теме в полнометражном фильме «Женщина, которую ждут?». Теперь начинаем работу над его продолжением — картиной про мужчин. А между этими лентами попытались сделать фильм, отданный проблемам иного порядка — мировоззренческим. Они, думаю, не менее важны. Называется картина «Расширение мира». Оказалось, однако, что средствами образной публицистики решать подобную тему не так просто. Особенно когда исследуешь мировосприятие молодого современника, поиск им смысла жизни. Нам не удалось полностью справиться с задачей в «Расширении мира». Там у нас два центральных образа: старый латышский крестьянин и двадцатичетырехлетний летчик, чья судьба, благодаря природным способностям и возможностям, предоставленным нашим обществом, поначалу складывается куда как удачно. Рассказ о старике получился убедительным и эмоциональным, а вот про линию молодого героя не скажешь, что она полностью устраивает и зрителей, и нас самих.

В чем дело?

И тут я обеими руками подписываюсь под тем, что говорил Борис Тихонович Добродеев: развитие советского документального социального кино выдвинуло качественно новые требования к драматургии. Законы этой драматургии и этика документалиста, интеллектуальная и эмоциональная самостоятельность развитого зрителя требуют, чтобы человек на экране раскрывался в действии. Никто теперь декларативные заявления героя на веру не примет! Вот тут-то и начинается проблема...

Отношение человека к некой конкретной социальной коллизии мы чаще всего способны показать визуально с достаточной убедительностью, мировоззрение же реальных людей проявляется в их поступках, последовательно совершаемых на весьма длительных отрезках жизни. И сжать, сократить срок необходимых нам кинонаблюдений не всегда в состоянии даже экстремальная ситуация, если она и выпадет на долю героя. Например, в «Расширении мира», рассказывая о бурных переменах в социально-экономическом и духовном бытии Советской Латвии, мы задали себе и своим героям вроде бы простой вопрос: да, мы растем, мы меняемся, но мыслима ли личность без чего-то неизменного в душе, что должно стать человеку опорой и компасом в не такой уж простой нашей жизни? И что способно стать подобным душевным «фундаментом»? Быть может, вера в нравственные истины, гуманистические ценности?.. Если это так, то тогда во что же верит наш молодой герой летчик? Вопрос этот у нас в фильме возник как естественное следствие драматического хода событий — летчик Ви́лнис Эзерс неожиданно заболел и больше не смог летать. Счастливчик, живший до тех пор с легкостью мотылька, привыкший к этому, вдруг попал в неудачники. Разве это не трагедия! Но, с другой стороны, — неужто все потеряно, когда ты не пересек еще даже линию первой четверти века! Так-то оно так... однако где черпать силы для дальнейшей жизни?..

Как на пространстве документального фильма, в кинематографической форме, то есть в компактном эпизоде, да еще в драматургическом действии, а не в дикторском пересказе или при помощи синхрона с «исповедальными» автодекларациями самого героя, — как раскрыть столь сложную духовную коллизию?

Со стариками, смею утверждать, проще. Уже самим своим появлением на экране они несут «спрессованную» эпоху. Кинопортрет такого персонажа обладает временно́й глубиной, в нем прорисовываются его личный и общественный опыт, смысл прожитого. Да и синхронный его рассказ прозвучит несравненно весомей, нежели у человека молодого...

Следовательно, пришла пора не только рассуждать об общественной важности проблемного фильма, но всерьез задуматься о нашей

профессиональной слабости в некоторых сферах драматургии; о том, как сделать такой фильм более действенным, как поднять образную публицистику до высот подлинного искусства. Одной остроты, актуальности проблемы и смелости ее постановки зрителю уже мало.

Здесь шла речь о «Сотворении хлеба», фильме необыкновенно важной, коренной общественной темы. Но нельзя не видеть в нем недостатков режиссуры и драматургии — на мой взгляд, это не произведение киноискусства, а своеобразная кинолекция для специалистов. В то время как идеи, изложенные в картине, достойны самой массовой аудитории, которую фильму завоевать трудно из-за его профессиональной слабости.

Коснусь еще одного вопроса. В какой степени доступна стороннему взгляду кинодокументалиста «частная» жизнь героя? Некоторые зрители фильма «Женщина, которую ждут?» утверждали, что мы балансируем на грани дозволенного. Быть может, это и так. Однако каковы тут пределы? Поскольку мы с Иваром Селецкисом собираемся теперь делать такой фильм о мужчинах, эти вопросы встали перед нами, как говорится, во весь рост. Конечно, мы понимаем, что на них постепенно будет давать ответы само Время. Общество легализует все более широкий круг таких проблем, приходит к выводу, что их можно и нужно исследовать. И мы нынче уже можем говорить со зрителем с экрана куда откровенней, чем совсем недавно...

— Я хотел бы вернуться к картине, о которой уже упоминалось за нашим «круглым столом», — сказал публицист **Юрий Черниченко.** — Можно принять упрек в адрес режиссуры фильма «Сотворение хлеба», но, когда утверждают, что в фильме нет дискуссионности, так как авторы не дают высказаться противоположной стороне и монополизируют свое мнение, — с этим я не согласен. То, что показано в фильме — система обработки земли, землепользования, — это и с к л ю ч е н и е. Почти повсюду землю пашут и хлеб сеют н е т а к, как в картине. Вот вам и «другая сторона»! Другая сторона это — исчезающая, разрушающаяся, размываемая земля. Из года в год уменьшается площадь пахотной земли, приходящейся на душу населения. Фильм поэтому ратует, чтобы и с к л ю ч е н и е стало н о р м о й. Такова проблема. Контрдоводов в этом фильме не нужно — они кругом. Некоторые считают, что фильм «Сотворение хлеба» не относится к произведениям художественным, скорее, это иллюстрированная лекция. Возможно. Но в этом фильме для меня бесценна его с у т ь, а форма — второстепенна. Если бы мне удалось сделать в жизни несколько фильмов на животрепещущие темы — скажем, про русскую пшеницу, о которой я не раз писал, про картошку (это острейшая общенародная проблема), о низком качестве многих вещей, производимых нашей промышленностью, о причинах нехватки рабочих рук и т. д., как я писал об этом в своих печатных работах, пусть картины будут элементарными учебными кинолекциями, моя жизненная функция была бы выполнена. Ибо наша, документалистов, сверхзадача — как говорится — запускать ежа под череп, побуждать людей к активному мышлению и действию. А. Иващенко и В. Лаврентьев в своем фильме «Сотворение хлеба» это сделали.

П. Коган:

— Всячески поддерживаю сказанное перед этим Маргевичем: проблема, обозначенная в картине, это еще не индульгенция для режиссера. Такой фильм в особенности обязан быть произведением и с к у с с т в а. Я должен ощущать его гармонию, силу художественности. Тогда и проблемность оказывается в выигрыше, поскольку не только расширяется плацдарм размышлений, но вступает в действие магнит эмоционального притяжения. Казалось бы, конкретные, даже частные факты лежат в основе фильмов «Крестьянский двор» и «Есть такие поводы» М. Литвякова, «Что ты делаешь вечером?» Н. Обуховича, «Ищу соперника» Н. Боронина, а между тем в этих лентах заключены высокие обобщения, я начинаю размышлять, но работает не только ум, я начинаю волноваться. А когда вызвано у зрителя это чувство — сопереживания, — значит, достигнуты определенные рубежи и с к у с с т в а.

На ошибках и недостатках в профессиональной работе документалистов остановилась **Г. Прожико:**

— Анализ целого ряда лент позволяет судить не только о плодотворности проблемного направления, но в то же время и о наработанных штампах, о тех очевидных тупиках, в которые можно забрести, если не иметь четких ориентиров. Предостеречь кинематографистов от этих опасностей, мне кажется, тоже небесполезно.

Большой бедой мне представляется иллюстративность, подмена размышлений констатацией, сохранившейся от «описательного» кино. На Новосибирском ТВ была сделана лента «Уроки Тюмени». В ней излагались — весьма энергично — некоторые проблемы строительства в крае: как ставить буровые на болотах? как прокладывать дорогу по топям? что такое комплектно-блочный метод строительства? Однако такая перечислительность, без публицистического углубления в диалектику проблем, сводила функции документального кино к плоской, назывной информации.

Противоположный пример. У меня сложные отношения с фильмом «Женщина, которую ждут?» Как женщина, я не во всем согласна с авторами — я убеждена, что картина отражает истинно мужской взгляд на проблему и сама по себе может служить еще одним объектом социологического исследования. Однако как критик я высоко ценю фильм за его действенное влияние на зрителя. Лента вызывает споры, бурные дискуссии в зрительных залах, и именно такая жизнь ленты высокоэффективна.

Чертами полемической заостренности, активной гражданской позиции отличаются фильмы «Сотворение хлеба», «Послесловие к старому фильму», «Жизнь после жизни», «Пока есть кедр». В каждой из этих картин налицо стремление поставить проблему, вовлечь зрителя в ее обуждение, вызвать цепную реакцию озабоченности. Однако такого эффекта удастся достичь далеко не всем лентам, претендующим на звание проблемных.

И здесь я назову вторую опасность, подстерегающую тех, кто берется за проблемную картину. Это облегченное прикосновение к теме. Желание быстрого и благополучного ее решения. Фильм в таком случае оказывается «вещью в себе», он существует отъединенно от реальной жизни. Быстрый, спасительный выход, показанный в такой ленте, вызывает у зрителя обманчивую иллюзию легкого разрешения всех конфликтов.

Истинно проблемный фильм должен, напротив, будоражить гражданскую активность зрителя, пробуждать в нем сильные чувства, желание созидательно действовать.

Р. Шилинис, Т. Маргевич, И. Селецкис

И тут самое место поговорить о системе выразительных средств в проблемном фильме. Традиционная формула документальной картины была связана со спокойной завершенностью кинорассказа. Ныне же это барьер для контакта со зрителем. Ибо монологический принцип изложения не предполагает ответных реакций зала, не принимает во внимание его «реплики». Современная диалогичность фильма требует изменений в его структуре, открытых приемов в общении с публикой.

В этой связи хочется поддержать ленинградских коллег не только в их настойчивом поиске путей проблемного кино, но и в упорном стремлении сохранить в своих лентах к и н о я з ы к, ощущение многокрасочности жизни, творческое, поэтическое ее ви́дение. Так, «Крестьянский двор» привлекает тем, что размышления выражены в нем не только речью диктора и героев, но и особыми пластическими «отступлениями», вызывающими в душе щемящую тревогу за судьбы села, его людей. Эта тревога, это волнение словно бы возводят в степень доводы разума.

Коснусь еще одного вопроса — человек и проблема. Думаю, что противопоставление кинопортрета проблемному фильму, некая ностальгия по жанру портрета неуместны. Человек, полагаю, всегда останется в искусстве мерой всех проблем. Изменится только привычная форма кинопортрета.

Но ведь художество в то же время и не терпит канонизации чего бы то ни было, да и сам жанр кинопортрета в предшествовавшие годы не стоял на месте. Некогда, в 30-е годы, когда этот жанр только складывался, на первый план выдвигались общезначимые черты героя, то, что делало его типичным представителем определенного класса, социальной группы. Так родилась первая ступень — социальный портрет. В 60-е годы повысился интерес к личностным особенностям человека, к его неповторимой индивидуальности. Кинопортрет той поры открыл нам сложный космос внутреннего мира «простого человека». Всматриваясь в лица, а через них — в души людей, кинематографисты передавали зрителю свое удивление их духовной силой, красотой, особенностями мировосприятия, жизненных взглядов. Но жизнь идет вперед, требуя новых форм, новых решений. Об этом и шел у нас сегодня разговор.

Кинопрактика последних лет позволяет, на мой взгляд, говорить об определенном движении, о новом витке в развитии кинопортрета. Все чаще герой предстает на документальном экране не только в своеобразии своего личного бытия, но в широких связях со своей средой, в глубокой озабоченности проблемами, которыми живет общество в целом. Назову такие ленты, как «Дом у дороги», «Ищу соперника», «Сеятель твой и хранитель», «Десятый председатель», где на первый план выдвинута гражданская позиция героя, его неотрывная включенность в микро- и макросоциум. Он дан в движении, во внутреннем развитии. И потому человек в этих лентах становится той призмой, сквозь которую ясно различимы закономерности и заботы нашего общества, нашего времени.

Как назвать эту форму кинопортрета — не знаю. Да и в этом ли суть? Главное, что современные документалисты развивают свой поиск, стараясь органически сплавить добытое утонченное умение наблюдать отдельного человека с углубленным проникновением в те заботы и тревоги, что связывают личность с обществом. «О времени и о себе» толкуют с документального экрана герои. Точнее — о себе во времени и о времени в себе. Раскрывая нам, каков он, характер современника сегодня, в чем его сущность, как преломляется в нем наступившее десятилетие. Думаю, что усилия художников на этом плацдарме обещают нашему искусству очень много...

Рассказ **В. Кузина** о ряде существенных моментов в работе ЛСДФ завершил разговор за «круглым столом» «ИК»:

— За последние годы студия создала немало картин, которые мы по праву причисляем к социально активному кинематографу. Широкое зрительское признание получили фильмы «Крестьянский двор», «Есть такие поводы», «Жизнь после жизни» М. Литвякова, «Разрешите познакомиться» (шел в «Новостях дня» с аншлагом свыше полугода подряд), «Ищу

соперника» Н. Боронина, «В краю Нечерноземном» П. Когана, «Письмо в газету» М. Серебренникова. За фильм «Девять дней и вся жизнь» Ю. Занин удостоен главных призов трех Международных фестивалей. Молодой режиссер А. Учитель сделал социально активную ленту «Сколько лиц у дискотеки», а И. Трахтенгерц — «Визит инспектора» и т. д.

Замечу: мы не исключение. Успешно выступают в области идейно активного документального кино свердловчане, коллеги из прибалтийских студий, из Киргизии. Здесь уже много говорили о новой ленте «Сотворение хлеба», которую я лично считаю гражданским подвигом ее авторов.

Таких лент становится все больше, качество их улучшается. Но не будем закрывать глаза: мы все хорошо знаем, что идейно активный фильм нередко рождается трудно из-за системы планирования и производства в кинодокументалистике. Для коллектива ЛСДФ проблемный фильм — это, к сожалению, всегда угроза невыполнения плана, перерасхода сметных ассигнований, опасность лишения «прогрессивки», достойного места в соцсоревновании и прочее и прочее. Куда удобней, проще выпустить очередной безликий, но «спокойный» фильм.

Следовательно, нужно так организовать кинопроизводство, чтобы оно реально способствовало бы естественному рождению столь дорогого всем нам и столь необходимого стране высококачественного проблемного социального фильма. Нельзя сегодня всерьез говорить о социальной эффективности документалистики, оставаясь на позициях оценки работы студии «по валу», по количеству производственно «выгодных», но художественно «серых» фильмов.

Одновременно, на мой взгляд, следует остро поставить вопрос о мастерстве, идейной и профессиональной готовности режиссеров, операторов, редакторов для работы над проблемными картинами. Уже говорилось, что сторонники «обзорных» фильмов, в которых фиксируются лишь факты, а то и просто желаемое выдается за действительное, часто ополчаются на проблемный фильм как на «негативный». Это в корне неверно. Это дискредитация идеи социально активного, наступательного, исследовательского искусства, которое, как о том ясно и недвусмысленно было сказано с трибуны XXVI партийного съезда, остро необходимо обществу развитого социализма и которое поэтому всемерно приветствует партия. Проблемный фильм — это глубокий, осуществляемый художественными средствами анализ явлений, тенденций развития общества. Такие киноисследования имеют целью способствовать партии, обществу, государству в управлении сложными и неоднозначными процессами, происходящими у нас в ходе поступательного движения к коммунизму; приобщать все более широкие слои народа к непосредственному участию в делах страны, инспирировать активность людей, ориентируя их в явлениях современной действительности.

Конечно, киноисследование, как и любое исследование, — оружие обоюдоострое, можно нанести раны другим и при этом порезаться самому. Мера ответственности художника-аналитика велика. Тут все решает ясность его мысли, чистота партийной позиции.

К сожалению, режиссеров, операторов, драматургов, журналистов, работающих на высоком идейно-художественном уровне, с чувством социальной ответственности у нас не так уж много. Владеющих ремеслом — вполне достаточно. Их и должно быть много: ведь кто-то должен стоять на киноконвейере, ставить детали, чтобы точно по плану с него сходило в год более пятисот фильмов...

Психологическая особенность конвейерного творчества (заметьте, слово «творчество» я употребляю здесь всерьез, без доли иронии) состоит еще и в том, что ремесленник должен быть крепким профессионалом, к тому же его обязательно нужно называть талантливым. Иначе он не сделает свой фильм, спасающий план студии и прогрессивку коллектива. Острая нужда в ремесленнике отпадет, если мы изменим критерии эффективности — таким образом, как эти критерии изменяются ныне на всех участках нашего народного хозяйства: то есть откажемся от валового подхода к документалистике. Фильм, выражаясь языком

экономистов, товар штучный. Удовлетворение потребностей общества измеряется не количеством лент, а их высоким идейно-художественным качеством.

Еще один принципиальный вопрос — вопрос «обратной связи». Карл Маркс писал, что «свойство самой природы» творческой личности таково, что она «нуждается в одобрении». Писатель не может писать, не имея своего читателя, артист не споет без аплодисментов, а настоящий режиссер не состоится без кинозрителей. К сожалению, сейчас идет ясно видимое ослабление связей между создателями документальных лент и аудиторией. Творческие коллективы студий остро переживают это.

На нашей студии накоплен некоторый опыт организации постоянных, систематических контактов с публикой. Думаю, есть смысл этим опытом поделиться — быть может, кое-что из него коллеги сочтут полезным перенять.

Ежегодно у нас происходит 200—250 творческих встреч со зрителями: мы регулярно выезжаем на предприятия, в совхозы, в студенческие коллективы; зрители в свою очередь частые гости на ЛСДФ. Недавно, например, в республике Коми с помощью обкома партии и Госкино автономной республики успешно прошла Неделя нашей студии. Мы заключили договор на творческое содружество. С целью пропаганды работы наших ведущих мастеров мы на протяжении года проводили во Дворце культуры имени Ленсовета персональные творческие вечера режиссеров, операторов, редакторов. В Центральном лектории Ленинграда был организован тематический показ фильмов нашей студии по платному абонементу. И всегда на встречах — полные залы, всегда разгорается интересный и обоюдополезный разговор, обмен мнениями. Подготовка таких встреч, понятно, требует немалых усилий. Однако это ведь не просто реклама документального кино, но важное из важных для коллектива: живое ощущение нужности людям твоего дела.

Постоянное общение с массовой аудиторией убедило нас, что назрела необходимость от производства отдельных, тематически разрозненных короткометражных лент переходить к созданию кинопрограмм.

Как видится такая кинопрограмма? Объем — 8—9 частей. Содержание: проблемный фильм в 2—3 части, кинопортрет современника (1—2 части), монтажный фильм на историческую тему в 2 части, видовой фильм, фильм-плакат на актуальную тему, контрпропагандистский фильм на зарубежном материале, документальная кинокомедия или фильм-концерт, реклама. Как видите, есть место для всех киножанров. Конечно, я привел приблизительную схему. Главное же в том, что кинопрограмма — не механическая сумма фильмов, а — лента, органически связанная единой идеей, имеющая свою внутреннюю драматургию. Это цельное кинопроизведение. Программа может создаваться одним или несколькими режиссерами. А прокатываться должна на правах игрового фильма, но ни в коем случае не на так называемых «продленных киносеансах», как гарнир к игровой ленте. Практика удлиненных киносеансов — это самый худший вид «пропаганды» документального кино, удобный лишь для отчетности. Такой сеанс — случайный набор случайных фильмов, который вызывает у нормального зрителя чувство раздражения.

К сожалению, идея кинопрограммы, даже в порядке эксперимента, не получила пока поддержки. Но мы надеемся — рано или поздно получит. В такой программе проблемный социальный фильм обрел бы новое дыхание, новые формы, расширился бы его тематический плацдарм.

Хочу подчеркнуть еще раз: социальный престиж, исследовательский потенциал, гражданский пафос документального кинематографа можно и нужно поднять на новую высоту, определяемую грандиозными целями, которые поставлены перед страной и народом XXVI съездом КПСС.

●

В заключение главный редактор «ИК» **Е. Сурков** отметил:

— В разговоре за «круглым столом» «ИК» выкристаллизовалась справедливая мысль: социально активный фильм должен занять заметное место на документальном экране. Однако это не значит, что этим «снимаются» все

остальные виды документалистики. Социальная проблемность — не жанр, а направление мысли художника-гражданина, его позиция в подходе к явлениям жизни.

Другое дело, что документальный фильм любого жанра — будь то информация, портрет, летопись, обзорная картина, даже видовой фильм — может и должен воссоздавать сущностные, корневые черты нашего строя, а для этого надо обладать остропартийным взглядом на мир. За это мы ратуем, это поддерживаем, за это боремся.

Мастера документалистики одержимы любовью к своему делу, им свойственно чувство высокой ответственности, они ясно понимают, сколь существенна сегодня патриотически одухотворенная работа искусства. Как важно полностью использовать КПД документального кино во имя исторических целей нашего общества, на пользу гуманнейшему в истории делу коммунизма!

Ход разговора в редакции и был направлен к тому, чтобы выявить, что же нужно сделать, чтобы реально помочь появлению картин, раскрывающих — предметно-исследовательски — реальные завоевания социализма, временем «отобранную» и «утвержденную» правду коммунистических идей, что надо сделать, чтобы поднять эффективность кинодокументалистики, последовательно наращивать ее социальную активность.

Участники «круглого стола» отнесли к документальному кино мысль о необходимости перестройки на многих участках идеологической работы, выдвинутую товарищем Л. И. Брежневым в Отчетном докладе XXVI партийному съезду. Перестройка, полагают собравшиеся в редакции кинематографисты, должна касаться всех уровней, всех звеньев экранной документалистики, для чего, по общему мнению, прежде всего следует сосредоточиться на преодолении некоторых психологических стереотипов, инерции устаревших традиций.

Художническая и гражданская зоркость, компетентность в современной проблематике, ясное видение и нашей силы, и наших достижений, непримиримость к недостаткам, профессиональная зрелость, смелость, оперативность, конструктивный подход к исследованию, партийность позиции — все эти свойства особенно необходимы сегодня кинематографистам, работающим на переднем крае документалистики — в сфере социально-проблемного фильма. Партия открыто, честно, трезво говорит народу с нерешенных проблемах, узких местах, недостатках. Сознание нашей силы, обоснованный социально-исторический оптимизм — вот что позволяет вести такой разговор с народом. Вести для того, чтобы найти методы и способы решения любых проблем, которые ставит на нашем пути история, многосложный ход общественного развития.

Документальное кино обязано принять активнейшее участие в осуществлении этой партийной политики, предметно разъясняя ее, мобилизуя массы, вселяя веру в возможность решения всех нерешенных вопросов. Яркие, талантливые, умные фильмы должны помогать партии, обществу нащупывать пути к правильному решению актуальных жизненных проблем.

То, что Леонид Ильич Брежнев сказал об искусстве, поднимающем такие серьезные проблемы, «над которыми не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему», — есть кардинальная принципиального значения мысль, она отражает острую потребность — потребность сугубо практическую! — в помощи со стороны искусства общенародному делу — осуществлению решений XXVI съезда КПСС.

Да, мы нужны партии, нужны стране. Нам верят, на нас надеются, от нас многого ждут.

С трибуны партийного форума Леонид Ильич Брежнев сказал:

«Речь идет о выработке такого стиля работы, в котором органически сочетались бы исполнительность, дисциплинированность со смелой инициативой и предприимчивостью. Практичность и деловитость с устремленностью к большим целям. Критическое отношение к недостаткам — с незыблемой уверенностью в исторических преимуществах избранного нами пути».

Эту стратегическую установку партии по праву следует отнести и к искусству.

Фото В. Ярославцева

«Тегеран-43»
«Какие наши годы!»

Лев Корнешов

С надеждой и решимостью...

«ТЕГЕРАН-43»
Сценарий А. Алова, В. Наумова, М. Шатрова. Постановка А. Алова, В. Наумова. Оператор В. Железняков. Художники Е. Черняев, В. Кирс. Композиторы Ж. Гарваренц, М. Вайнберг. Звукооператор Р. Казарян. «Мосфильм» (СССР) — «Про дис фильм Аг» (Швейцария) — «Медитерране синема» (Франция), 1980.

Время уходит, чтобы не возвратиться. Когда вечерами уплывает за горизонт солнце, мы знаем, что завтра снова будет день и мы увидим его — по-другому быть не может. Когда за горизонты истории, в вечные хранилища пережитого человечеством уходят события, не всегда известно наперед, обратится ли к ним наша память и как долго будут звучать они в деяниях потомков.

...Мощный лайнер — птица нашего времени — идет на посадку, объятый розовым, голубым и серо-белым. Андрей Ильич улыбается симпатичной девчушке, подмигивает ей, хотя и немного печально — у него достаточно поводов для грусти. А девочка смеется — ей хорошо, у нее ясные, все впитывающие, живые глазки. Девочка эта — будущее, то, которое уже живет среди нас, но которому предстоит еще быть.

Так завершается фильм «Тегеран-43». Кинематографисты трех стран — СССР, Франции и Швейцарии — совместно работали над этой лентой. Добавим: дружно работали — ведь кого из мастеров кино не увлечет идея «устроить» на экране встречу двух столь важных для судеб человечества времен? Название фильма обозначает и место событий — Тегеран, и время действия — 1943-й год.

Однако события фильма выходят за рамки такой хронологии — они разворачиваются и в современном нам времени. Тревоги начала восьмидесятых годов, которые начались так сложно и бурно, ясно звучат в его кадрах.

Конечно, мы обращаемся к прошлому не только для того, чтобы воздать ему должное. В том, что отшумело, отволновало, современники часто пытаются отыскать ключи к событиям своего времени. И в этом плане «Тегеран-43» — фильм, в котором исторические события образуют единую цепь, звеньями которой являются судьбы людей.

На земле сегодня неспокойно, говорит в ответах на вопросы редакции журнала «Шпигель» Леонид Ильич Брежнев. В разных частях света возникают «горячие точки», продолжается гонка смертоносных вооружений...

Да, неспокойно сегодня в мире, тревожно. И, возможно, уроки прошлого смогут тоже стать преградой на пути ураганных ветров?

На переломе второй мировой войны, когда на огромных пространствах яростно сталкивались многомиллионные армии, когда земля, моря, воздух были ареной жесточайших боев, но уже виделась — пусть пока зыбко, неясно — победа человечества над фашизмом, в столице Ирана Тегеране в 1943 году состоялась историческая конференция глав трех великих держав антигитлеровской коалиции: Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Великобритании.

В 16 часов 28 ноября 1943 года в Большом зале советского посольства в Тегеране открылось первое пленарное заседание. За круглым столом, покрытым скатертью, расположились члены Большой тройки, диалог которых оказал такое огромное воздействие на весь мир.

Президент США Рузвельт, открывая конференцию, сказал тогда:

— Как самый молодой из присутствующих здесь глав правительств, я хотел бы позволить себе высказаться первым. Я хочу заверить членов новой семьи — собравшихся за этим столом членов настоящей конференции — в том, что мы все собрались здесь с одной целью, с целью выиграть войну как можно скорее...

Факт истории. И он как бы все время присутствует в фильме, напоминает о себе: к ноябрю 1943 года уже произошел коренной перелом в ходе Великой Отечественной войны. В жесточайших сражениях советские войска освобождали один город за другим, в тылу врага бушевало пламя всенародной партизанской войны. Уже приняты были в эти дни Указы Президиума Верховного Совета СССР об учреждении орденов Славы и Победы. Советский народ под руководством Коммунистической партии нанес собственными силами решающее поражение немецко-фашистским войскам и изменил в свою пользу течение войны... Но лежали в руинах Киев, Сталинград, Курск, Орел, Ростов, Краснодар, Ставрополь, Воронеж, Смоленск, Полтава, Гомель, сотни городов и деревень огромной страны, несущей на своих плечах страшную тяжесть кровопролитной войны против фашизма.

Люди старших поколений навсегда запомнили те дни, обрамленные горем и мужеством, — до Победы было еще далеко... Современники наши и сегодня торжественно отмечают годовщины освобождения от иноземных захватчиков своих родных городов, даты минувших сражений.

Ноябрь 1943 года для нашей страны — это 260 дивизий гитлеровской Германии и ее сателлитов на фронтах Великой Отечественной. И Сталин без всякого стремления сгустить краски сообщит в Тегеране Рузвельту и Черчиллю о том, что гитлеровские армии развернули наступление на Украине, отбили у нас Житомир, вот-вот заберут важный железнодорожный узел Коростень, ставят перед собой задачу вновь овладеть Киевом.

Напряжение времени придает высокий накал событиям, легшим в основу фильма «Тегеран-43». Запад все еще не нашел тогда ответа на главный вопрос: кто выйдет победителем в этой тяжелейшей войне, по крутым дорогам истории подобравшейся к своему зениту.

Этот ответ точно знали только наша страна, наш народ, наша партия.

Можно позавидовать смелости кинематографистов, через годы решившихся обратиться к политическим событиям такого масштаба. Тегеранская конференция руководителей трех дер-

«Тегеран-43». Андрей Ильич (Андрэ) — И. Костолевский, Мари — Н. Белохвостикова

жав и раньше, кстати, не была обойдена вниманием мастеров литературы и кино. Она породила на Западе целый поток мемуаров, исторических исследований, романов, кинолент. Иные из них прошумели с завидной сенсационностью и скоротечно увяли, другие пришли к нашим современникам, людям уже новых времен, как свидетельства истории.

В центре внимания авторов нового фильма — драматические события, которые во время конференции по многим причинам оставались в тени, о них знали считанные люди.

Документально известно, что гитлеровская разведка готовила покушение на Большую тройку. Сведения об этом поступали тогда по разным каналам, в том числе и от легендарного советского разведчика Николая Кузнецова из ровенских лесов. Гитлер возлагал огромные надежды на покушение — по его мнению, оно могло вообще изменить ход событий мировой истории. «Дальний прыжок» — так окрестили гитлеровцы готовящуюся диверсию. Всей ее подготовкой занимался по личному указанию фюрера его любимец, удачливый убийца Отто Скорцени, который к тому времени был шефом эсэсовских террористов и диверсантов из так называемого VI отдела Главного управления имперской безопасности фашистского рейха.

Современникам ныне хорошо известно, что покушение в Тегеране было сорвано, фашистская агентура в основном обезврежена, встреча Большой тройки прошла благополучно. Во все хрестоматии по истории вошла фотография: И. В. Сталин, Ф. Рузвельт и У. Черчилль сфотографированы на террасе, на фоне высоких дверей в зал заседаний. Есть она и в фильме — эта знаменитая фотография встречи столь разных по своим убеждениям людей. Весь мир услышал обнадеживающие слова Декларации трех держав: «Закончив наши дружественные совещания, мы уверенно ждем того дня, когда все народы мира будут жить свободно, не подвергаясь действию тирании и в соответствии со своими различными стремлениями и своей совестью.

Мы прибыли сюда с надеждой и решимостью. Мы уезжаем отсюда действительными друзьями по духу и цели».

Декларация была подписана в Тегеране 1 декабря 1943 года и вскоре опубликована в печати многих стран. Три подписи стоят под нею: Рузвельт, Сталин, Черчилль. Присутствие трех выдающихся деятелей мировой истории постоянно ощущается в фильме «Тегеран-43».

А начнется фильм с чрезвычайного сообщения адвоката Легрэна (Курт Юргенс) на пресс-конференции в отеле «Георг V». Три с половиной десятилетия, скажет он, дело, о котором идет речь, было окутано туманом загадочности. И вот в адвокатскую контору обратился некто Эрих Бехлер. Он поручил продажу с аукциона одного исторического документа и ранее неизвестных киноматериалов. Речь шла также о публикации рукописи воспоминаний одного из участников событий, связанных с покушением на Большую тройку.

Под документом, о котором шла речь, стоит подпись Гитлера, и экспертиза подтвердила ее подлинность. Он хранится в банке и добраться до него трудно. Документ и воспоминания, по мнению Эриха Бехлера и его адвокатов, стоят три миллиона долларов.

Значит, на все есть своя цена, в том числе и на правду об одном из фактов Истории?

Три миллиона. Много или мало? Риторический вопрос! Особенно ясно это становится потом, когда события станут разворачиваться с устрашающей быстротой и в конце концов торговец правдой сам заплатит по самому крупному счету — своей жизнью.

Вступая в неясную темноту кинозала, зрители, подготовленные рекламой, как правило, знают сюжет фильма. Да и его название многое говорит каждому из нас... Кроме того, хорошо известно, как развивались и завершились события в Тегеране — об этом сказано даже в учебниках для средней школы. Тем сложнее было авторам предложить миллионам людей такой фильм, который, не отходя от правды истории в главном, стал бы своего рода открытием «неизвестного в известном». И здесь не помощник кинематографистам тот туман загадочности вокруг тегеранского дела, о котором говорит на фоне первых кадров фильма диктор. Скорее всего, лучшим союзником авторского коллектива должна была стать верность ис-

торической правде, чуткость к глубинной сути минувшего.

Правда есть правда, и ей цена не три миллиона долларов и не бумажка из архивов разгромленного фашизма...

И все-таки за документом, воспоминаниями и их автором, за кинопленкой, на которой запечатлены некоторые события в Тегеране, начинается настоящая охота современных последышей фашизма. Здесь, правда, кроется коварный вопрос: а зачем, собственно, платить любую цену за свидетельства того прошлого, которое давно и хорошо известно? Но без серьезной интриги не может быть и интересного фильма... И все-таки только в этом видеть ключ к событиям фильма — значило бы проявить определенную поверхностность: не ради занимательности избрали авторы такой путь для рассказа о минувшем. Замысел фильма и глубже и интереснее. И ключ к нему — не столько в прошлом, сколько в настоящем.

В самом деле, сейчас буржуазные пропагандисты, средства массовой информации Запада поистине дурным голосом вопят о «руке Москвы», с помощью которой якобы совершаются террористические акты во многих уголках нашей планеты. Действительно, дня не проходит без сообщений о том, что где-то взорвалась бомба, захвачен самолет, обстреляна автомашина с высокопоставленными деятелями, захвачены заложники... Современность наша, к сожалению, так насыщена чрезвычайными событиями, что призрак страха порою обретает плоть; и тогда льется кровь и падают на землю люди, изрешеченные свинцом. Восьмидесятые годы еще только начались, но и в их небольшой летописи многие строки уже написаны злой волею тех, кто любит пускать в ход оружие. Террор принял такие размеры, что им запугивают порою целые народы, его пускают в ход и для сведения личных счетов, и в качестве «весомого» аргумента в политических спорах. Иногда бомба, подложенная злоумышленниками, взрывается в итальянском банке, иногда звучат автоматные очереди на улицах испанской столицы, иногда взрыв разбрасывает в клочья мирную демонстрацию в Западной Германии или под пистолетным прицелом оказывается глава католической церкви... Все это уже было. И почти всегда при этом гибли ни в чем не повинные люди, которые случайно оказались там, где политические страсти достигли такого накала, что переплавлялись в пули, гранаты, бомбы...

И фильм «Тегеран-43» — о современности, об истоках терроризма, его «крестных отцах». Фашизм предстает перед зрителем в качестве той

«Тегеран-43». Кадр из фильма

человеконенавистнической идеологии, которая пыталась узаконить терроризм, превратить его в одно из средств государственной политики третьего рейха. Даже просто краткий перечень террористических актов, осуществленных фашизмом, занял бы многие тома. Кстати, некоторые из них положены в основу фильмов западного кинематографа — фильмов, вольно или невольно пропагандирующих политические убийства и прославляющих убийц. В третьем рейхе были свои мастера заговоров и диверсий. Скорцени, к примеру, освободил из-под стражи низложенного Муссолини, и об этом напомнят кадры хроники тех лет, вкрапленной в фильм. В нашем фильме Шернер по кличке Палач пытается совершить покушение на Большую тройку в Тегеране — в его образе собрано воедино все то, что отличало гитлеровских бандитов. Его бывший соратник по ремеслу Макс даст ему «лестную» характеристику: Шернер был крупнейшим специалистом по убийствам и диверсиям третьего рейха и пользовался неограниченным влиянием на Гитлера, его боялись все, даже Гиммлер.

Настоящее всегда рождается из прошлого, семена любых злаков — и полезных людям, и смертельных для них — прорастают только тогда, когда попадают в подходящую питательную среду. «Крупнейший специалист по убийствам» доживает до наших дней и может заниматься своим ремеслом именно потому, что его услуги кому-то нужны и сегодня. Не по всей планете еще выкорчевана среда, порождающая смерть.

Пресс-конференция, на которой адвокат Легрэн хочет представить журналистам участника бурных событий в Тегеране осени сорок третьего года экс-террориста, скрывшегося под псевдонимом Макс, обрывается выстрелами. Максу повезло, он успел выстрелить первым и пока уходит живым. Его выстрелы звучат в наши дни, но их эхо отражается в прошлом. Именно там надо искать причины, по которым сегодня пускается порою в ход оружие. В настоящем просматривается минувшее. И об этом уже в начале фильма напомнит нам инцидент в отеле «Георг V». А потом события будут развиваться со все возрастающей скоростью, и две эпохи, два времени сольются в единую ткань, соединив и разъединив судьбы людей из прошлого и настоящего.

Прошлое мы увидим таким, каким оно было на самом деле: помогут кадры уникальной кинохроники. Настоящее будет выглядеть так, как его видят авторы сейчас, в 1981-м. Два временных потока фильма не просто соприкоснутся на границе, проведенной историей, — они сольются в единое пространство, на котором будут расставлены вехи многих судеб.

В фильме часто звучат выстрелы, одни драматические события спешат на смену другим, герои умирают или продолжают борьбу, сюжет предельно плотен, и, даже когда его ритмы замедляются, мы, зрители, понимаем, что это замедление сродни высвобождению стальной пружины, сжатой огромной тяжестью.

Значит, перед нами приключенческий фильм? Ведь это его приметы... Но не будем торопиться с определением жанра.

К счастью, мы все реже и реже определяем жанр по внешним приметам, по «звонкости» или «тишине» изображения. Слишком это просто: выстрелы, погони, разведчики — приключенческий фильм; минорная музыка, длинные паузы, крупно — грустные глаза главной героини — психологическая драма...

Есть в «Тегеране-43» и выстрелы, есть и заговоры, и разведчики ведут свою смертельную, настоянную на риске игру. Но не «приключения-43» и не «приключения-81» заставили авторов с такой тщательностью отрабатывать, высвечивать характеры людей и события.

«Тегеран-43» можно было бы определить как политический фильм — появился же в последнее время такой жанр, как политический роман. Конечно, есть в этом определенная доля условности: любая лента заключает в себе долю идеологической, политической нагрузки. И дело не только в том, что в центре фильма крупномасштабные международные события, что с помощью ретроспективы его героями стали и крупнейшие политические лидеры совсем недавнего времени. Дело в другом. В том, что все содержание фильма, его течение определены откровенно и ярко выраженными политическими мотивами. Одни его герои действуют

во имя высоких целей, другие пытаются им противодействовать, прибегая к любым средствам и методам. И всегда в центре происходящего — политическая борьба с ее суровыми законами.

Авторы фильма нашли интересный прием для рассказа о времени — в художественную ткань органично вплетены кадры старой хроники, воссоздающей дни Тегеранской конференции. Отставной бандит, а ныне торговец прошлым Эрих Бехлер, он же Макс (А. Джигарханян), всюду возит с собой киноленту о давних событиях. Ее кадры — это и Тегеран 1943 года, и прибытие глав правительств на конференцию, и их встречи. История как бы стала современностью, а современность продолжила историю, документальность соединилась с художественным вымыслом... Макс любит смотреть старую ленту: хроника напоминает ему о прошлом, когда он, по его представлениям, что-то значил в этом мире. Он смотрит фильм и в тоскливом одиночестве, и вместе с теми, кто пытается его продать или купить, и в компании Франсуаз (Клод Жад), женщины, которую ему так умело и элегантно «подставили» нынешние террористы. Вместе с Максом смотрим эту старую ленту и мы, люди из восьмидесятых, для которых встреча Большой тройки в Тегеране была и остается одним из краеугольных камней современного исторического здания. Старенький проекционный аппарат, кажется, вибрирует от перенапряжения: так грандиозны события, которые оживают на маленьком экране.

Сталин, Рузвельт, Черчилль... Прав был Макс, когда говорил собрату по профессии, то бишь по убийствам, Шернеру (А. Филозов): «Эти люди обладали огромной властью и могли в то время изменить любую ситуацию, любое обстоятельство».

Макс крутит и крутит свою пленку, свое прошлое, свои «лучшие годы». Он вполне искренен и тогда, когда целится в лидеров трех держав на экране, и когда говорит, что очень привык к ним: после их смерти у него было такое ощущение, будто потерял родных.

Нас же, современных зрителей, при просмотре старой хроникальной ленты странное чувство не покидает. Приходилось слышать, что у истории нет запаха и цвета — она всего лишь прошлое

«Тегеран-43». Андрей Ильич (Андрэ) — И. Костолевский

в образах и документах. И вдруг черно-белый экран будто оживает, и горячие бури, сотрясавшие мир, вновь бьют нам в лицо и тревожат душу. А может, память? Она ведь, как скажет в конце фильма Андрей Ильич (И. Костолевский), надежнее всего — обычная, крепкая человеческая память. И против нее бессильны пули и бомбы. Вот здесь и хотелось бы отметить высокий уровень режиссуры, точность красок, многообразие приемов, использованных для воссоздания колорита и атмосферы разного исторического времени, для раскрытия характеров. В фильме нет проходных эпизодов, все его компоненты работают на главный замысел, структура его крепка и точно выверена.

Горячие ветры бьют в лицо, напоминают о том, что было, и не позволяют ничего забыть.

Во время Тегеранской конференции Черчилль торжественно вручил Сталину выкованный английскими оружейниками стальной меч, на клинке которого была выгравирована надпись: «Подарок короля Георга VI людям со стальными сердцами — гражданам Сталинграда в знак уважения к ним английского народа».

Разгром гитлеровцев под Сталинградом был уже позади, о нем знал, им восхищался весь мир, но впереди, в не таком уж и далеком будущем была речь Черчилля в Фултоне, и миру еще только предстояло удивиться ее холодному антисоветскому бешенству...

А после церемонии в Тегеране был сделан тот самый снимок Большой тройки, который обошел мировую прессу и стал как бы символом боевого содружества трех великих народов, объединивших свои силы в борьбе с фашизмом.

Может быть, так только кажется, но этот снимок долго, очень долго по понятиям художественного времени держится в кадре. Так было угодно истории и народам, чтобы именно эти три лидера в тяжелые дни борьбы с фашизмом символизировали союз всего разумного и здравого на планете, объединившегося для смертельной схватки с коричневой чумой. Нет, не жалко экранного времени на этот кадр — есть прошлое, которое надо помнить особой памятью, особенно сейчас, когда на Западе охотно публикуют мемуары бывших заправил третьего рейха и все реже и реже обращаются к тому, что сплачивало народы в борьбе с общим врагом.

Кто же стал главным героем фильма «Тегеран-43», в котором действует такое множество людей, а события накатываются волнами — разные, странные, малые и великие? Выдающийся факт второй мировой войны — Тегеранская конференция — привлекает первостепенное внимание его создателей, и именно в связи с этим событием так интересны судьбы людей, связанные с ним тогда и сегодня.

Итак, фильм-напоминание? Конечно, если учесть, как дороги именно эти мгновения истории, когда три величайшие державы мира выразили «решимость в том, что наши страны будут работать совместно как во время войны, так и в последующее мирное время». Так говорилось в Декларации. Глубокое осмысление этих фактов с современных позиций, когда в мире так тревожно, питает надежды на то, что лучшее не ушло в прошлое — оно возможно и в настоящем.

Как много могут выразить кадры старой хроники! Под песню Шарля Азнавура, звучащую, как призыв к памяти, падает в море подбитый самолет, стреляют «катюши», горят корабли, танки, церкви, дома и взрывом к небесам подбрасывает море, скорбят женщины на кладбище, высаживается десант, ложатся цветы на могилы, гибнут люди... И взрывы, взрывы, взрывы... И завершение страдного пути человечества — рушится фашистская свастика. А потом — гриб атомного взрыва, вызов человечеству, начало новых тревог. Все это — в финале фильма: слепок времени, когда такой невыносимой ценой добывалась общая победа. Так было... И что же — так будет снова? Кадры хроники воскрешают прошлое и предостерегают: не надо повторения того опыта, который достался человечеству в муках. Есть такие страницы истории, которые достойны самой светлой памяти, но повторяться они не должны.

Советский разведчик Андрей Бородин (Андрэ) знает минувшее, пристально всматривается в настоящее. Он как бы связующее звено между временными пластами: молодой, смелый человек, избравший во имя Родины самую рискованную профессию, и пожилой профессор, которого обстоятельства заставили совершить путешествие в глубины своего прошлого. Его глазами мы видим отшумевшие события, его сердцем прикасаемся к ним.

Андрею Бородину и его товарищам предстоит «переиграть» в смертельной игре коварную, опытную разведку — гитлеровскую. У них нет иного выхода — только победа. Слишком много поставлено на карту — судьбы народов и мира. И. Костолевский играет решительного и мужественного человека, умеющего принимать мгновенные решения и действовать без пощады к себе.

Перед актером, прямо скажем, была поставлена нелегкая творческая задача. Ведь советским кинематографом создано уже немало приключенческих лент, герои которых — коллеги

Андрея Бородина. Многие из них хорошо запомнились и полюбились миллионам зрителей. Повторить пройденное, даже удачно, талантливо, — все-таки этого было бы явно недостаточно для такого умного и насыщенного большими событиями фильма, как «Тегеран-43». И здесь на помощь актеру пришло не только профессиональное мастерство, но и личное обаяние. Сдержанно-обаятелен — так, наверное, можно сказать уже при первом знакомстве с Андреем Бородиным. Мужественный и волевой человек — с такой мыслью мы расстаемся с ним, когда Андрей Ильич возвратится из прошлого в современность, в свою обычную жизнь.

Правда, некоторая «запрограммированность» образа главного героя — он обязательно должен быть волевым, смелым и т. п. — несколько сковывает И. Костолевского. Однако в этом есть и свои скрытые возможности. Актер, надо отдать ему должное, умело их использовал — его Андрей Бородин уже с первого появления вызывает интерес, перерастающий в искреннюю симпатию. И несложно понять, почему Мари Луни (ее мягко и лирично играет Н. Белохвостикова) полюбила Андрея, почему хранит верность своей любви всю оставшуюся жизнь.

Волею случая Мари Луни — русская, родившаяся в Париже и несколько лет жившая с отцом в Иране — попадает в самый эпицентр бурных событий. Н. Белохвостикова играет обаятельную молодую женщину, готовую ради любимого человека на все, привлекательную именно своей женственностью и непосредственностью. Оговоримся, что это тоже непростая роль — Мари действительно случайно оказалась в Тегеране, не по своей воле ей пришлось стать одной из ключевых фигур сложной интриги, затеянной гитлеровской разведкой. Очевидно, был большой соблазн и ее наделить решительностью, той отчаянностью, которые так украшают в иных фильмах миловидных спутниц бывалых разведчиков. Но, к счастью, этого не случилось, и Мари Луни остается в памяти светлой и нежной, одухотворенной своей единственной любовью. Она исчезла из Тегерана-43, чтобы через много лет погибнуть в родном Париже, умереть трагически и жестоко после ожидаемой ею всю жизнь встречи с Андрэ — Андреем Ильичом. Наглый, молодой, сытый террорист направит на нее многотонный грузовик, и под его колесами рухнет, разлетится осколками жизнь чудесного человека, огромная любовь, мечты, которые, кажется, могли уже стать явью...

Тенью минувшего увидится Мари Андрею Ильичу на старом мусульманском кладбище, и будет уже не просто грусть — будет ощуще-

«Тегеран-43». Натали — Н. Белохвостикова

ние бесконечности прошлого, его глубины, в которой все исчезает, но не все забывается.

А вот дочь Мари Луни, Натали, — вся из современности, прямая противоположность матери. Но ее порою безрассудные поступки тоже оправданы огромной любовью к прошлому матери, бесконечно дорогого ей человека. Эти две героини, сыгранные одной актрисой, резко контрастируют не только друг с другом — очень уж разные характеры, — но и с суровыми обстоятельствами, в которых они оказываются, с жестокостью жизни. Их судьбы светло и ясно вплетаются в тот обманчивый мир, где гремят выстрелы и взрываются бомбы. Жизнь, несмотря ни на что, прекрасна — кажется, именно это хотели сказать авторы фильма образами своих героинь.

Жизнь прекрасна вопреки тому, что в ней существуют такие ублюдки, такие мастера убийств и диверсий, как Шернер и Бехлер-Макс.

Невзрачный, какой-то серый и потрепанный — таким играет Шернера А. Филозов. Шернер начинен огромной ненавистью. Именно ненависть — тот детонатор, от которого рвались в прошлом и продолжают рваться сегодня бомбы террористов. Убедительный образ — можно было бы сказать и так. Но этого мало. Точнее сказать: достоверный образ. Шернер по кличке Палач упорен и стоек в своей ненависти. Он профессионал — умеет задумывать, разрабатывать сложнейшие комбинации. В фильме немало сцен, ярко раскрывающих этот образ. Такой тип всегда особо опасен для людей — эта мысль не покидает зрителей и после завершения фильма.

Вместе с Шернером в Тегеране действует Макс, оригинально сыгранный А. Джигарханяном. Человек из прошлого, профессиональный убийца, чудаковатый субъект с очень зорким взглядом... Он умеет выстрелить первым, прикидываться, менять личины, играть в простоту. И еще убивать — и до Тегерана и после него. На убийство, философствует он, особенно политическое, всегда есть спрос. Зловеще звучат его слова о том, что в последнее время политическое убийство так вошло в моду, что от некоторых предложений ему даже пришлось отказаться. Что же, в его словах есть доля истины — вспомним хотя бы пальбу по американским президентам...

Кто был прототипом этих гитлеровских диверсантов? Не Скорцени, нет, этот был иным и по складу своего характера, и по внешнему облику: двухметровый молодцеватый верзила. Известно, что именно в то время в Тегеране действовало несколько опытных диверсантов третьего рейха. На нелегальном положении находился бывший до того генеральным консулом в Тавризе резидент абвера Шульце-Хольтус. В одежде муллы Шульце-Хольтус рыскал по всей стране. Это к нему была сброшена группа парашютистов из Германии с передатчиками, оружием, золотом. На старом кладбище в Тегеране прятался агент СД Майер. И к нему незадолго до встречи Большой тройки также были сброшены парашютисты. Словом, покушение готовилось весьма энергично и его было кому готовить — Тегеран в то время кишел гитлеровскими агентами, ведь Реза-шах открыто симпатизировал фюреру.

Это историческая справка и, судя по всему, исполнители ролей Шернера и Макса, да и весь коллектив съемочной группы, были хорошо знакомы с фундаментальным материалом по Тегеранской конференции. Разумеется, знания способствовали точной психологической проработке образов. Вообще, надо отметить, что в фильме на редкость слаженно и удачно играет весь большой актерский ансамбль — и советские актеры, и зарубежные: Ален Делон, Курт Юргенс, Жорж Жере, Майкл Маршалл и другие. События фильма происходят во многих странах, и участие зарубежных актеров подчеркивает документальный стиль повествования.

Еще один образ важен в фильме, образ Тегерана-1943, города, в котором скопилось тогда чересчур много «взрывного» материала, где безнаказанно убивали и из которого бесследно исчезали. Образ сильный, хотя, насколько мне известно, Тегеран снимался не в Тегеране. Тут возникает сакраментальный вопрос: а так ли уж важно для фильма, насколько соответствует реальность происшедше-

го кинематографическому видению событий?.. Важно, чтобы зритель поверил. Вымысел и домысел — не одно и то же. Обратившись к истории, А. Алов, В. Наумов предложили свою версию происшедшего. Она разработана в соответствии с исторической правдой и с правом художников увидеть ее своим собственным взглядом. Документы, воспоминания участников событий позволяют предполагать, что механизм несостоявшегося покушения разрабатывался и разворачивался несколько по-иному. Но версия, представленная на суд зрителей авторами фильма, достаточно убедительна и обоснованна, она лежит в русле общего потока событий давних лет.

Приходилось слышать даже, что события в «Тегеран-43» рождены авторской фантазией. Так что же все-таки в основе? Очевидно, правда в том, что заговор против Большой тройки не просто существовал — он представлял собою реальную опасность. 17 декабря 1943 года, то есть уже после конференции, президент Рузвельт сделал в Вашингтоне специальное заявление о том, что он останавливался в советском посольстве, поскольку Сталину стало известно о готовящемся покушении. Советская разведка в те дни осуществила блестящую операцию, оказав неоценимую услугу и американскому президенту, и британскому премьер-министру. «А ведь я мог убить их», — скажет меланхолично Макс во время своей последней встречи с Шернером, когда проектор помимо его воли будет прокручивать старую пленку. «Все они умерли своей смертью», — он должен будет сказать и это, потому что произошло именно так. Смелые и очень умные люди встали на пути коварных замыслов гитлеровской разведки. И заговор, в который было вложено гитлеровцами столько сил и средств, заговор, питавшийся бесконечной ненавистью фюрера к лидерам антигитлеровской коалиции, его маниакальной идеей с помощью террора повернуть вспять ход истории, — этот заговор потерпел крушение. Мы знаем это из истории, мы видим это и на экране.

...И сегодня в горячих точках нашей планеты гремят выстрелы. Газеты сообщают: где-то раскрыт очередной заговор, свершилось или сорвано покушение. Террор стал привычным оружием самых темных сил. И мир хорошо знает, что истоки нынешних драматических событий лежат в пластах прошлого, в тех временах, когда фашизм с помощью массового террора прокладывал себе дорогу к власти, пытался оружием расчистить путь к мировому

«Тегеран-43». В центре: Фош — А. Делон, Шернер — А. Филозов

господству. В фильме «Тегеран-43» охоту за документами и свидетелями прошлого ведет большая и хорошо организованная, оснащенная новейшей техникой группа современных террористов. Они лихо и без колебаний пускают в ход оружие — эти выкормыши поверженного фашизма расправляются с каждым, кто становится на их пути. И вот уже все завершилось — исчезли документы и свидетели. «Ничего нет больше», — скажет Легрэн Андрею Ильичу, и это будет почти правдой — новым террористам удалось больше, чем их предшественникам в Тегеране. Жаль, конечно, совесть требует, чтобы зло было наказано... Однако политическая борьба сурова — авторы фильма в этом правы, — и печальным финалом своего фильма они предостерегают против благодушия, против недооценки преступных сил, замахивающихся на жизнь народов. Очень нужны такие фильмы-предостережения, в которых прошлое становится борцом за будущее.

Когда стало известно, что «Тегеран-43» удостоен Главного приза Международного кинофестиваля в Москве, в иностранной печати появились отклики на новую работу советских кинематографистов. В них содержались, в основном, благожелательные оценки, порою и восторженные. Но были и попытки принизить высокие идеи, положенные в основу этой крупной и безусловно удачной политической ленты. Они легко объяснимы — всем своим содержанием, всем своим пафосом фильм направлен против того зла, что так тщательно насаждается мировой реакцией на перекрестках отношений между народами.

С надеждой и решимостью трудился большой коллектив кинематографистов «Мосфильма», «Про дис фильм Ас» (Швейцария), «Медитерране синема» (Франция) над тем, чтобы фильм о событиях в Тегеране сорок третьего года был предельно точным и честным.

С надеждой, что из прошлого переходит в настоящее только лучшее.

С решимостью не допустить повторения того, за что человечество уже заплатило такую суровую цену.

«Тегеран-43» собирает у кинотеатров длинные-длинные очереди — его смотрят охотно, тревожно, в тишине. И когда гаснет экран и все уже миновало, уплыло, со зрителями остаются мысли о прошлом, настоящем и будущем.

Н. Агишева

На перепутье

«КАКИЕ НАШИ ГОДЫ!»

Сценарий О. Агишева. Постановка Э. Ишмухамедова. Оператор Г. Пилипсон. Художник С. Зиямухамедов. Композитор Е. Ширяев. Звукооператор Д. Ахмедов. «Узбекфильм», 1980.

Когда-то давно, в их первом фильме, по улицам карнавального Ташкента среди масок, огней и улыбок шла грустная девочка и смахивала рукой слезы. К ней, выбравшись из толпы, подходил парень. Он протягивал незнакомке руку и говорил о том, что нельзя, мол, на празднике плакать. Все плохое обязательно уйдет, пошли с нами, — приглашал он. И девочка ему верила.

В новом фильме О. Агишева и Э. Ишмухамедова «Какие наши годы!» этот же актер, повзрослевший лет на десять-пятнадцать, играет Шухрателло — друга детства главного героя Таша. Таш приходит к нему в гости, они, перекрывая битовые ритмы, раздирающие магнитофоны, затягивают песню, дорогую, забытую, из детства, — и на лице у Шухрателло появляется добрая, доверчивая улыбка, совсем как у того парня посреди карнавала. А потом выясняется, что Шухрателло — спекулянт. И его магнитофон, квартира, «Жигули» — все это за счет спекуляции дефицитными заграничными лекарствами. Такая вот метаморфоза...

Есть фильмы, анализ которых хочется, да и целесообразно, начинать не с описания фабулы или образов героев, а с разговора о самом способе постижения действительности, который выбрал автор для данной картины, с разговора о композиции кадра, его звуковой и цветовой партитуре — настолько они содержательны. И это совсем не удивительно. Ведь даже самый

обыкновенный стакан, как говорил Луис Бунюэль, если его рассматривают различные люди, выглядит по-разному, потому что каждый вносит свою дозу эмоциональности в то, что созерцает, и видит предмет наблюдения так, как его окрашивает душевное состояние. «Я борюсь за кинематограф, — резюмировал режиссер, — который позволит мне видеть стаканы таким вот образом, потому что этот кинематограф даст мне целостное видение жизни, обогатит мое знание людей и предметов, откроет для меня прекрасный мир неизведанного, который я не обнаружу ни в ежедневной прессе, ни на улице» [1].

Камера как инструмент для выражения индивидуализированного мира эмоций активно используется в фильме «Какие наши годы!». Предыдущие картины О. Агишева и Э. Ишмухамедова впечатляли прежде всего утверждением определенного типа отношения к миру — отношения светлого, жизнеутверждающего, оптимистичного и в то же время не поверхностного, не облегченного, а естественно проистекающего из существа творческой натуры авторов. Они рассказывали вроде бы об обычном, подчас даже обыденном, но вкладывали в повествование столько эмоций, темперамента, так тонко понимали душевные движения своих героев, что мир на экране сиял всеми своими красками, манил, завораживал.

Случалось, правда, что этот красочный мир завораживал и самих авторов, — и тогда переливы тонов и красок становились лишь прихотливой игрой, приятной, но необязательной. Критики в свое время это свойство авторской манеры отметили, что, впрочем, не изменило единодушного благожелательного отношения к совместному творчеству О. Агишева и Э. Ишмухамедова.

Творческое содружество кинематографистов длится давно, фильм «Какие наши годы!» — четвертый по счету, завершающий, по их собственному признанию, своеобразный цикл, объединенный не только тематически — молодежной проблематикой, но и общностью этических, стилевых установок. Так что вполне можно говорить о существовании некоего общего, широко понимаемого стиля работы двух талантливых художников.

Вернемся к эпизоду, упомянутому в начале. Герой картины Таш, открытый и честный парень (его играет артист Р. Сагдуллаев, но об этом речь впереди, поскольку образ Таша — главная актерская удача фильма), приходит в дом Шухрателло, обещавшего достать ему лекарство для тяжело больного отца. И вот коробки с дефицитным ангилоном — одну, другую, десятки — он случайно обнаруживает в шкафу у Шухрателло. Таш вдруг осознает, что Шухрателло — просто циничный спекулянт, наживающийся на людском горе, предавший детское братство, и кидается на него с кулаками. Камера не отворачивается от малоэстетичного зрелища драки — показывает нам ее подробно, долго. А потом вдруг волей режиссера на экране нежно засветится широкая лента реки, по которой на автомобильных шинах, как на лодках, поплывут по течению мальчишки, и все в этом кадре будет безмятежность, надежда и счастье...

Как же случилось, что дороги людей, росших рядом, навсегда сохранивших в сердце светлые воспоминания детства, разошлись столь далеко? Когда-то они черпали силы друг в друге, чтобы не сломаться, впервые столкнувшись с подлостью и бесчестьем. Теперь кто-то из них сам творит зло. А на экране — кадры-воспоминания, будто цитаты из прежних, дорогих создателям картин: летний, праздничный Ташкент, освещенный огнями салюта, зимний Ташкент, на который крупными белыми хлопьями падает нечастый здесь снег...

Активно используя контрастный монтаж, музыку, свет, авторы спешат поделиться со зрителями своим ощущением того, что происходит, своими ассоциациями. Наверное, в этом и обнаруживает себя та «доза эмоциональности» художника, которая способна показать нам предмет в неожиданном ракурсе, высветить его сущность. Наконец, просто поместить его в образный мир особого состава, в лирический контекст, к которому так чутка режиссура Э. Ишмухамедова.

Разговор о стилистическом ключе, в котором

---

[1] Луис Бунюэль. Сб. М., 1979, с. 143.

работают создатели фильма «Какие наши годы!», не случаен. Первое желание, возникающее после просмотра картины, — еще раз сосредоточиться на особенностях творческой манеры кинематографистов, манеры, которая принесла им успех, полюбилась зрителям. Потом появляется необходимость отметить принципиально новое в работе Агишева и Ишмухамедова, то, чего раньше в их картинах не было вовсе или что только намечалось. Попробуем придерживаться именно этой последовательности в разговоре, попутно стараясь прояснить непростое взаимодействие друг с другом новых и старых стилевых примет в ленте.

●

Нас сразу же активно вовлекают в экранное действие: компания развязных молодчиков нагло пристает в кафе к героям — Ташу и Тамаре (Е. Цыплакова). Таш, защищая свою девушку, дерется с хулиганами — один против шестерых. На помощь ему приходит Назар — рослый, красивый парень, случайно оказавшийся рядом. Естественно, все наши симпатии — на стороне Таша и Назара. Как в картине «Влюбленные» тех же авторов — на стороне Родина, лирического героя ленты. Она и начиналась похоже: Родин летел в ночи на мотоцикле к парку, где выпроваживал с танцплощадки длинноволосых парней, оскорбивших девчонок. Ему помогали друзья.

Упругий, четкий ритм, подвижная камера, умение использовать детали — эти свойства творческого почерка сценариста и режиссера подчеркнуты оператором Г. Пилипсоном. Художники активно используют их вновь, чтобы утвердить открытый, распахнутый взгляд на жизнь.

Но после напряженной сцены в кафе с героями будто бы ничего особенного и не происходит. Таш знакомится с Назаром, выясняется, что оба они — по профессии шоферы. Завязывается дружба, молодые люди начинают вместе работать, ездить в дальние рейсы на огромном красавце рефрижераторе. Они колесят по разным дорогам — и в пустыне, и среди гор. В выходной встречаются со своими девушками, вчетвером идут в парк, катаются на лодке. Эти (и им подобные, затрагивающие рядовые, житейские ситуации) кадры и образуют во многом ту художественную ткань фильма, которая позволяет говорить о его достоинствах — как в эстетическом, так и в этическом плане.

А вот моменты, когда сценарист и режиссер своей волей сталкивают Таша и Назара с подлостью, бесчестьем, заставляя их, засучив рукава — в прямом смысле слова, — добиваться справедливости, решены подчеркнуто однообразно. Создатели картины, кажется, и сами чувствуют функциональный характер этих эпизодов и не стремятся насытить их психологическими подробностями: все три кульминационные по сюжету сцены (три драки) решены одинаково динамично, темпераментно, и — поверхностно. Запоминается иное: как герой просто — до чего же трудно добиться на экране этого ощущения естественности! — едет на велосипеде по улицам своего города, провожает Тамару, сидит за рулем во время долгого рейса...

Многокрасочную городскую фактуру Ташкента кинематографисты снимать любят — нередко и в тех лентах, где место действия по сюжету точно не обозначено. Город в картинах Агишева и Ишмухамедова не спутаешь ни с каким другим, он — одно из главных действующих лиц. Это город, который дышит добротой, излучает душевность. Где можно взять и выйти (как это делает в фильме Таш) на эстраду во время концерта, чтобы торжественно объявить: «Товарищи, среди нас находится почетный гость — Назар Назарини. Поприветствуем его!» И зал зааплодирует, а Назар, сидевший до этого как аршин проглотив — от робости перед незнакомой девушкой, — улыбнется. Город роскошных фонтанов, в которых купаются мальчишки, и тихих окраин, где на рассвете все неправдоподобно розового цвета: невысокие дома, листья на деревьях, вода в арыках. Снимать эту благодать можно по-разному, в том числе и так, что в результате получится лишь видовой рекламный ролик — прокладка между несущими содержание частями фильма. В картине «Какие наши годы!» происходит принципиально другое.

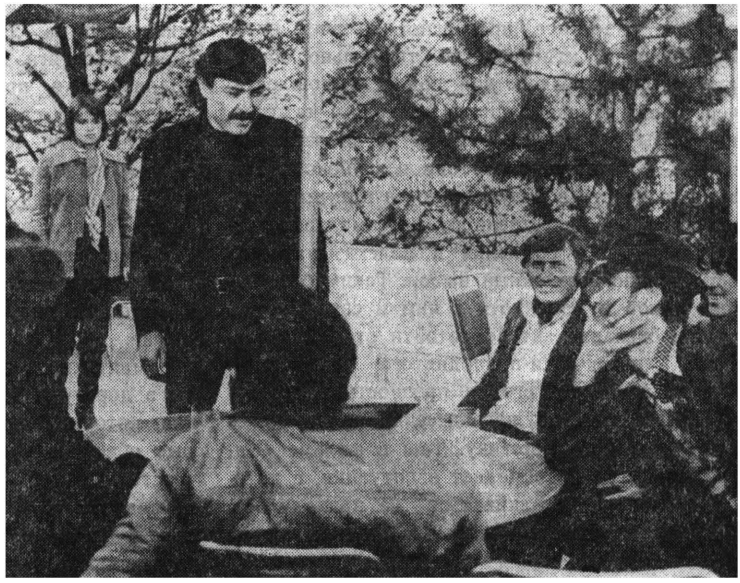
Есть здесь эпизод — один из лучших, — когда Таш возвращается со свадьбы друга. Нам,

зрителям, уже ясно, что скорее всего пришел конец их совместной работе, а может быть, и дружбе — судьбой Назара теперь распоряжается отец его невесты, высокого ранга ответственный работник Михаил Михайлович Осташенко. Догадывается об этом и Таш. Слегка захмелев, он бредет по ночному городу. Несколько минут длится на экране эта сцена, а актер Р. Сагдуллаев насыщает ее богатым содержанием. Здесь и боль от расставания с близким человеком, и ирония по отношению к только что разыгравшимся на «высокопоставленной» свадьбе событиям, и чувство радости, теплоты, которое дает общение с любимым городом. Кажется, что город лечит Таша, как когда-то ту заплаканную девочку в фильме «Нежность».

Когда в зале возникает ощущение атмосферы происходящего на экране — касается ли это образов города, природы или людей, — приходится говорить об особом значении стиля художника, об активности той эстетической формы, которую он избрал. Кинематограф давно уже выработал и с успехом использует свои собственные приемы в изображении «подводных течений», «скрытых драм» жизни. Мастерское владение этими приемами демонстрируют такие непохожие друг на друга художники, как О. Иоселиани в «Пасторали», Б. Оганесян в «Осеннем солнце», А. Хамраев в «Триптихе». Сама атмосфера их фильмов в высшей степени содержательна, из нее не менее чем из поступков героев, черпаем мы понимание нравственной позиции авторов, хотя они и добиваются этого разными способами: Иоселиани — используя «скрытую камеру» и непрофессиональных актеров, Хамраев — с помощью метафоры. Впрочем, «эмоционально-волевая напряженность формы» (Бахтин) достигается не просто умелым использованием сугубо формальных моментов — ритма, цвета и так далее, — но прежде всего в результате творческой реализации авторского мировосприятия в целом. И впрямь: «От Мастера... останется не техника скрижали, а атмосфера — чтоб не читали после, а дышали!» [1].

В подобном смысле дарование Агишева и Ишмухамедова можно считать счастливым: даже в наименее удачных их работах была атмо-

[1] Вознесенский А. Витражных дел мастер. М., 1976, с. 308.



«Какие наши годы!». Кадр из фильма

сфера, и в ней угадывался и авторский темперамент, и неутомимость в поисках доброго в героях и вокруг них, наконец, свежесть и полнота чувств. А это немало. Сегодня, в эпоху интеллектуального кинематографа, когда действительно хорошие картины все чаще привлекают нас сложными философскими концепциями и все реже своим эмоциональным, от сердца идущими содержанием, последнее особенно возрастает в цене.

Слагаемые творческого метода Агишева и Ишмухамедова многообразны: художники внимательны к фактуре, быту и в то же время не чужды метафоре, традиционно считаются представителями поэтического кинематографа; их фильмы окрашены самобытным национальным колоритом и удивительно интернациональны по способу существования, стилю общения героев, наконец, по принципу подбора актеров (в картине «Какие наши годы!» рядом с Р. Сагдуллаевым играют Е. Цыплакова, Е. Проклова, эстонец Л. Ульфсак, во «Влюбленных» Ташкент и Самарканд «обживали» на экране А. Вертинская и Р. Нахапетов). Художники умеют неформально соединять то, что происходит во внутреннем мире героев, с реалиями внешнего мира, который их окружает. В последнем они особенно тонко чувствуют все светлое, радостное, прекрасное в своей переменчивости и мгновенности, тщательно оберегают это от воздействия подлости, пошлости, черствости и равнодушия. Их героям, кажется, неведомы длительная тоска и неудовлетворенность — не потому, что они неглубоко чувствуют, а просто в силу цельности натуры, некоторого даже нравственного максимализма, отметающего все сомнения и подсказывающего единственно возможный выбор. Таким был Родин, таков и Таш, хотя с ним и связано очевидное желание авторов отойти от романтического, поэтически-приподнятого восприятия жизни, проверить его на прочность в обстоятельствах сложных, прозаических, прорваться в новую для себя эстетику. Таш в фильме «Какие наши годы!» попадает в ситуации, с которыми Родину сталкиваться не приходилось, вступает в такие отношения с людьми, каких Родин не знал.

●

В новой работе узбекских кинематографистов лирический герой противостоит не абстрактно понятым, двумя-тремя штрихами обозначенным силам зла — предательству, эгоизму, приспособленчеству, карьеризму и так далее, как это чаще всего было в их прежних фильмах, а конкретным проявлениям этого зла, которое авторы пытаются рассматривать с определенных социальных позиций.

«И откуда берутся такие люди?!» — с отчаянием спрашивал оглушенный горем Рустам — Сагдуллаев во «Влюбленных», узнав, что его родной отец не пожелал прийти на похороны матери. Почти с той же болью звучит вопрос в устах Таша: «И откуда столько жлобья берется?! Шустрят кто как может!» Таш не ловчил, ему органически чуждо приспосабливаться, искать во всем выгоду, но повседневность нередко сталкивает его с обратным явлением, начиная со сцены, когда такой же, как он, шофер без очереди заправляет бензобак, и кончая разоблачением Шухрателло, негодяя и спекулянта. Больше того — те же, в сущности, бациллы мещанства, нравственной неразборчивости отравляют его дружбу с Назаром.

Таш и Назар поначалу кажутся очень похожими друг на друга. Симпатичные, веселые парни, работяги. Из тех, что не будут ловчить, подличать, а прямо выскажут свое мнение, вступятся за слабого — словом, крепкие, надежные люди. «Общепоэтический образ поколения» видели критики в их предшественниках — Родине и Рустаме из фильма «Влюбленные». Герои новой ленты тоже как будто олицетворяют этот образ, продолжая утверждать столь близкое творческому кредо авторов поэтическое, по-юному непосредственное мироощущение.

Романтики по натуре, Таш и Назар влюблены в дорогу, в те разнообразнейшие впечатления, которые она дарит, неожиданности, которые обещает. Таш готов исколесить полсвета, чувствуя рядом в кабине плечо друга. Назар признается: «После армии захотелось проехаться, воздухом подышать — и вот уже седьмой год катаюсь». Хотя актер Л. Ульфсак, исполни-

«Какие наши годы!». Майя — Е. Проклова

тель этой роли, самим своим обликом, манерой поведения сразу же заставляет поверить в человеческую значительность героя, в итоге оказывается, что не Назар распоряжается своей жизнью, а она им. Встретил Таша — начал ездить на рефрижераторе. Познакомили его со Светланой — стал с ней встречаться. Наконец, серьезная неприятность: провалился на экзаменах в институт. И опять Назар не унывает — летят вдоль дороги белые листки учебников, выброшенных из кабины, — так отчаянно весело прощается он со своей затеей стать студентом. Но тут жизнь предлагает ему задачу посложнее.

Во время очередного рейса Назар случайно знакомится с Майей: предстает перед ней во всем ореоле супергероя, парня с железными мускулами и благородным сердцем, спасая девушку от насилия подонка, решившего на пикнике «поразвлечься». И красивая, уверенная в себе Майя (Е. Проклова), щеголяющая элегантными туалетами за рулем папиной машины, начинает энергично устраивать его судьбу. Она сообщает Назару, что по протекции ее отца он зачислен в институт. И Назар принимает этот поворот судьбы с той же легкостью, что и встречу с Ташем или знакомство со Светланой. Он примеривает свою новую духовную ипостась так же просто, как элегантный костюм вместо потертой, видавшей виды кожаной шоферской куртки. Пусть будет все, как будет: и неожиданно настигшая его любовь Майи, и свадьба, и переход на новое, более привилегированное место работы — вновь с помощью тестя. Ведь мир действительно прекрасен — со всеми своими красками, встречами и расставаниями!

Точно так же, кажется, рассуждает и Таш. Во всяком случае, он готов скорее расстаться со своей любимой девушкой, нежели обременить себя душевными переживаниями, ощутить дискомфорт. Тамара чувствует себя глубоко оскорбленной, обманутой в своих ожиданиях, а он будто и не замечает этого.

Актер Р. Сагдуллаев — настоящее открытие картин О. Агишева и Э. Ишмухамедова. Присущие ему от природы органичность, пластичность, непосредственность точно «ложатся» на задуманные сценаристом и режиссером характеры — как правило, открытые всем впечатлениям жизни, доверчивые и щедрые на эмоции. Таков был, например, Рустам из «Влюблен-

ных», легко, на одном дыхании сыгранный артистом. Не случайно именно Сагдуллаеву доверил небольшую роль солдата-узбека и режиссер фильма «В бой идут одни «старики» Л. Быков: он рассчитывал на его внутреннее обаяние, умение наполнить эпизод настроением при минимуме слов и действия — и не ошибся. В то же время возникла опасность, что дальше эксплуатации своих однажды счастливо найденных красок исполнительской палитры актер не пойдет. Картина «Какие наши годы!» дала ему возможность не только воплотить знакомый и близкий образ, но и проследить его эволюцию, испытать в ситуациях по-настоящему драматических.

Такой ситуацией для Таша как раз и становится момент узнавания, что друг его детства Шухрателло стал подлецом.

...Как беззаботно и весело бродилось им когда-то вместе по городу! Дружная компания только-только начинающих взрослеть мальчишек, счастливых от самого ощущения своей общности, готовых в любую минуту доказать, что действительно «один за всех, и все за одного» — этот групповой портрет был едва ли не главной удачей фильма «Влюбленные». У них, как и у героя Никиты Михалкова из картины «Я шагаю по Москве», на самом деле было «все на свете хорошо» — просто оттого, что прошел летний дождь, что в лужах отражаются огни любимого города, что вокруг друзья. Всем этим они готовы были щедро поделиться — не случайно так тянуло к ним Родина, по возрасту явно «выпадающего» из компаний. Глядя на них, общаясь с ними, невольно поддаваясь их обаянию, и впрямь трудно было поверить, что могут быть в жизни ситуации, которые ломают человека. В это не давали поверить и авторы: после измены Тани они дарили Родину сцену примирения с жизнью, Рустаму — красивую любовь в компенсацию за предательство отца. Но судьба Таша подчиняется уже не логике «поэтического» сюжета, а неумолимой логике конкретной жизненной ситуации.

Влюбленность — состояние, которое не может длиться вечно. Хрупкое, счастливое, окутывающее мир в цветной туман, оно все-таки проходит... И мир предстает таким, каков он есть на самом деле — требующим от нас мужества, стойкости, нравственного выбора гораздо чаще, чем нам бы того хотелось. Не об этом ли фильм «Какие наши годы!»?

Память о детстве, когда все было просто и ясно, согревает всю жизнь. Но — что поделаешь! — надо взрослеть. Стараться искусственно продлить это время, тщательно оберегая себя от испытаний жизнью, лелея свой душевный комфорт, — это и есть инфантилизм. Шухрателло стал спекулянтом. Искушению легкой, удобной, спокойной жизни поддался и Назар — хотя невозможно представить себе, что когда-либо он будет заниматься откровенно нечестными делами. Скорее всего, нет, и, скорее всего, опять полезет в драку, если будут обижать слабого. А как повел бы себя Таш, если бы не в Назара, а в него влюбилась Майя? И на этот вопрос трудно ответить однозначно.

Образы трех этих героев представляют собой как бы три модели поведения человека, исповедующего то самое, дорогое и авторам, и зрителям, «влюбленное» отношение к жизни. Выясняется, что оно имеет и свои оборотные стороны. Ведь даже Таш, разоблачивший Шухрателло и тем самым сделавший свой выбор, мало похож на победителя.

Когда-то фильм «Влюбленные» Агишев и Ишмухамедов заканчивали превосходно снятой философско-поэтической метафорой: неудержимый горный поток несет Родина, нечаянно сорвавшегося в воду, рядом плывут арбузы, где-то подхваченные водой, и в этот, казалось бы, трагический для себя момент, когда под угрозой находится его жизнь, герой вдруг пронзительно чувствует смысл и красоту бытия.

Картина «Какие наши годы!» тоже заканчивается своего рода метафорой, только отнюдь не поэтичной. Финал был бы довольно прямолинейным, если бы в нем не чувствовалась авторская ирония. Разъезжаются в разные стороны случайно увидевшие друг друга на автостраде, обрадованные этой встречей Таш и Назар. Судя по всему, прошло какое-то время — Таш уже отбыл срок наказания за самосуд над Шухрателло, женился на Тамаре. Они с Тама-

рой уезжают на видавшем виды неуклюжем мопеде, особенно смешном и нелепом по сравнению с окружающими его элегантными «Волгами» и «Жигулями» (в одной из таких машин остается Назар).

Этот финал можно трактовать по-разному. Конечно, не в деньгах счастье, и Таш с Тамарой, сохранившие свое чувство несмотря ни на что, скорее всего гораздо счастливее Назара и Майи, чья жизнь распланирована Майиным отцом аж до двухтысячного года. Но вряд ли случайна авторская ирония — слишком уж мало «работает» последняя сцена картины на утверждение морального превосходства Таша над Назаром. Тут наш взгляд обращается к авторам. Нам хотелось бы большей определенности. И кажется странным, что романтический герой, по сути дела, «альтер эго» авторов, выглядит таким жалким, а его финальная фраза — «какие наши годы!» — звучит пустым бодрячеством.

Эмоционально показанная на экране сложная жизненная ситуация в действительности требует гораздо больших усилий для разрешения, нежели это учитывают авторы. Порыв Таша, бросающегося с кулаками на Шухрателло, безусловно искренен, но разве не прав Назар, что «кулаками махать — это детство»? И не затянулось ли детство симпатичного авторам героя? А рядом с этим вопросом встает и другой, опять-таки обращенный к авторам. Не кажется ли им, что дистанция между ними и их героем настолько незначительна, что некоторым может показаться, будто герой и авторы оказываются едва ли не на одном интеллектуально-нравственном уровне, между тем как избранный конфликт и материал действительности требуют не растворения в мирочувствии своего героя, а определенного отношения к этому мирочувствию, более активной социальной позиции, идейного дистанцирования.

Глубоко личная, исповедальная интонация, присущая узбекским кинематографистам, подкупает, не дает судить их героев, как говорится, слишком строго. Но, наверное, и зрителям, и — главное — самим авторам стоит все-таки попробовать взглянуть на них как бы со стороны, беспристрастно, «отчужденно». Эффект отчуждения, пусть эстетически и противопоказанный картине «Какие наши годы!», бывает все же незаменим, когда необходимо выработ-

«Какие наши годы!». Таш — Р. Сагдуллаев, Назар — Л. Ульфсак

тать аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям. При таком взгляде сквозь нежный, чуть размытый акварельный рисунок фильма проступит на экране инфантилизм героев, их неумение выйти на иной, более зрелый уровень осмысления проблем жизни, когда исходным моментом становится уже не эмоция, не душевный импульс, а убеждение. Ведь даже честный, безусловно симпатичный нам Таш в финале скорее растерян, чем мужествен; очевидно, что выпавшие на его долю испытания прибавили ему опыта, но не ясно, достаточно ли оказалось этого опыта для того, чтобы действительно закалить душу, подготовить ее к осознанной борьбе за свои идеалы. Так неточно расставленные акценты внутри самой концепции, предложенной создателями фильма, повлекли за собой и художественную незавершенность некоторых его частей.

С избытком наделенные особого качества поэтическим мировосприятием, герои картины, не такие уж молодые люди, несмотря на те драматические события, какие пришлось им пережить, не выработали в себе еще достаточно ясного и цельного мировоззрения, которое помогает не пасовать перед трудностями жизни, дает чувство уверенности в своей правоте, своих силах. Страдание, как известно, никогда не бывает бесплодным, оно — пища человеческого сердца, и драма, случившаяся в судьбе Таша, как раз и могла сделать его по-настоящему взрослым, зрелым человеком, сполна отвечающим за свои слова и поступки. В картине эта драма остается, по существу, «за кадром» — после эмоционально решенных эпизодов драки Таш появляется на экране уже только в финале, в сцене, которая опять-таки скорее вызывает самые разные оттенки чувств по отношению к героям — от восхищения до жалости, нежели заставляет осмысливать происходящее. Конечно, бывает и так, что обрести духовную самостоятельность, крупность мышления человеку не удается и до конца жизни. Но вряд ли такими хотели увидеть своих героев авторы картины, предложившие им испытать себя в ситуациях драматических, зорко подсмотренных в действительности. Тем более обидно, что на экране и Назар, и Тамара, и даже Таш выглядят подчас людьми, не выработавшими до конца свою систему ценностей, не разобравшимися в противоречиях окружающего их мира.

«Какие наши годы!» — весело кричит Назару, уезжая на своем стареньком мопеде, Таш. Что же, действительно пока — молодые, хотя в героях фильма уже не узнать мальчишек, дружной ватагой бродивших по Ташкенту. Свое ощущение красоты жизни, понятия о добре и справедливости им придется отстаивать еще не раз. Хочется верить, что они сумеют сохранить в себе духовность, честность, веру. Сумеют одержать ту самую трудную, победу, которая, как хорошо сказал когда-то Герцен, не в том, чтобы оставаться при детских верованиях, не в том, чтобы, лишаясь их, бросать все за борт, а в том, чтобы из борьбы выйти и шире, и сильнее, и человечнее.

●

По признанию авторов картины «Какие наши годы!», она является последней в цикле из четырех лент. Темы предшествующих фильмов они определяют так: «Нежность» — прощание с детством, «Влюбленные» — рассказ о первом чувстве, «Встречи и расставания» — осмысление и осознание тех неразрывных уз, что существуют между человеком и землей, на которой он родился. И хотя последний фильм цикла «Какие наши годы!» обещает продолжение, новую встречу с героями — ведь в ней немало недосказанного, — авторская точка зрения понятна и объяснима. Они полностью исчерпали стиль, в котором решены фильмы этого цикла.

Лучшим картинам Агишева и Ишмухамедова всегда было присуще «легкое дыхание» — понятие, включающее в себя эмоциональную выразительность ленты, контактность, способную мгновенно вызвать в зрителе симпатию и доверие. Легкая, поэтическая интонация повествования была у них не вспомогательным средством — она вела соло, объединяла и героев, и повороты их судеб. Кинематографисты нашли свой стиль: сложились определенные навыки работы, предусматривавшие то, а не другое использование ритма, музыки, цвета, метода об-

щения с актерами. И в фильме «Какие наши годы!» они художественно более убедительны, когда передают само дыхание жизни, ее пульс, ее атмосферу. Но нельзя не заметить, что прежняя их манера буксует на новой, непривычной для них глубине освоения действительности буксует. Социально острая ситуация, лежащая в основе сюжета, не вяжется с лирическим ее разрешением, столько раз успешно опробованным прежде. И ретрокадры, в которых радостно и легко падает на Ташкент снег, звучат щемяще, они — как прощание с той сладкой, упоительной порой жизни, когда мир прекрасен сам по себе и омрачить его ничто не в силах, с мгновенной, но остающейся в памяти навсегда порой влюбленности... Может быть, в них и прощание с прежними — мягкими, пастельными — красками художнической палитры?

Взгляд на действительность в творчестве Агишева и Ишмухамедова стал жестче, прозаичнее. Если, например, работа Родина, тушившего пожары на нефтяных вышках, была окружена романтическим ореолом, то шоферское житье-бытье Таша показано и с поэтической, и с весьма будничной стороны. Авторы хотят на этот раз быть верными реалиям самой жизни, ее порой суровым проблемам. Сценарные ходы и режиссерские акценты приобретают иногда почти открытую публицистичность, ранее художникам не свойственную. Ими сделан очевидный шаг в социальную проблематику, реализующуюся в характере избранного ими конфликта.

Кинематографистам уже недостаточно выражать лишь лирическую стихию реальности, они стремятся выявить ее противоречия. Сделать это очень непросто — отсюда, может быть, некоторая неопределенность, размытость в обрисовке характеров, особенно женских, многозначительность и в то же время недоговоренность финала. Новый материал требует и новых художественных способов его осмысления, он неизбежно ведет художников если и не к созданию принципиально иного стиля, то, во всяком случае, к трансформации старого.

В искусстве сложнее всего сказать о чем-то так, чтобы голос твой запомнили и стали отличать от прочих. Но если это все-таки произошло, еще труднее отказаться от уже опробованных приемов и найти новые. А между тем сущность подлинного творчества заключается как раз в непрекращающемся ни на миг движении, поиске. Это путь, на котором плодотворными могут оказаться как раз неудачи.

Какими путями дальше будет развиваться совместное творчество Агишева и Ишмухамедова? Станут ли они продолжать поиски в области кинематографа социального, аналитического? Во всяком случае, своей новой работой художники заявили о том, что хотят пробовать, экспериментировать в этом направлении. Чтобы двигаться дальше, им предстоит преодолеть инерцию собственного стиля, что вовсе не просто, ибо поменять стиль — значит изменить мироощущение. Такое впечатление, что художники сейчас на перепутье. Они чувствуют исчерпанность ими же созданного поэтического мира но с трудом расстаются с дорогими им героями и образами. Они в плену воспоминаний о собственной юности и, может быть, поэтому в фильме слабо ощущается дистанция между авторами и их героями, которым драматически недостает зрелости. Чтобы двигаться дальше, вглубь, необходим момент осознания, необходимо привести в полное соответствие новую цель и художественные средства.

Г. Троицкая

Музыка Шостаковича в кино

Обычно разговор о работе Шостаковича в кино начинается с рассказа о том, как во времена Великого Немого семнадцатилетний Митя Шостакович работал тапером. «После окончания консерватории по классу фортепиано в 1923 году, — писал Шостакович много лет спустя, — мне пришлось некоторое время (около двух лет) зарабатывать себе на пропитание игрой в кино в качестве пианиста-иллюстратора. Дело это очень утомительное, хотя и не бесполезное, поскольку приходилось много импровизировать, приноровляясь к событиям, разворачивающимся на экране» [1].

А вот свидетельство очевидца — соученика Шостаковича по Петроградской консерватории Г. Юдина, который слышал «от многих знакомых, совершенно непричастных к музыке, совет — сходить в «Паризиану» специально для того, чтобы послушать неизвестного им молодого пианиста» [2].

Итак, познание тайн взаимоотношений музыки и киноизображения произошло в самом начале композиторской деятельности и до того, как Шостакович напишет музыку к своему первому фильму. И еще: он играл музыку, которая заставляла себя слышать.

Но прежде чем появится первая работа Шостаковича для экрана — музыка к «Новому Вавилону», — композитор создаст свою Первую симфонию, где в буйстве молодых сил, мальчишеского озорства уже содержалось ощущение трагического. В симфонии проявились некоторые важнейшие черты Шостаковича, великого композитора нашей страны и нашего века, получившие затем мощное развитие, — острое и глубинное чувство современности. Это была поистине симфония юной Страны Советов. Симфония обнаружила драматургичность как органическую особенность таланта Шостаковича. Одно практическое познание тайн кинематографа не могло бы принести тех результатов, которые проявились сразу же в музыке его первых фильмов.

Для того чтобы ясно представить себе значение уже первого сочинения Шостаковича для кино, необходимо хотя бы вкратце остановиться на некоторых характерных чертах музыкального сопровождения в немом кинематографе.

Во времена немого кино музыкальное сопровождение стремилось к максимально возможному сближению с изображением, в идеале которого было полное слияние. Тем не менее музыка не становилась частью самой кинематографической ткани. Это приводило к известной отстраненности сопровождения от фильма и неизбежно делало музыку комментатором, истолкователем фильма — умным или глупым, тонким и проникновенным или пошлым в зависимости от художественных и интеллектуальных способностей композитора и аккомпаниатора.

Но вот в 1929 году выходит фильм, музыка к которому писалась не на основе прямого соответствия аккомпанемента и изображения, а на основе принципа, который Эйзенштейн назвал «звукозрительным контрапунктом». Это и был «Новый Вавилон» Григория Козинцева и

---

[1] Шостакович Д. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, с. 10—11.

[2] Юдин Г. Я. За гранью прошлых лет. — «Музыкальное наследство», т. 1, ч. 1. М., с. 271.

Д. Шостакович

Леонида Трауберга с музыкой Дмитрия Шостаковича.

Обращение к событиям Парижской Коммуны было для Шостаковича естественным и органичным. Родившийся в 1906 году в Петербурге в семье, связанной с революционным движением, он хранил в своей взволнованной памяти отроческие впечатления о выступлении Ленина перед Финляндским вокзалом, о событиях Октября.

Поэтика 20-х годов, да еще в фильме о первой пролетарской революции естественно потребовала и соответствующих средств выражения. Впервые, по свидетельству Г. Козинцева, музыка должна была «...дать им (кадрам.— *Г. Т.*) новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [3].

Чрезвычайно интересно также одно обстоятельство. Используя хорошо известные народные и революционные песни «Ça ira», «Карманьолу», «Марсельезу», мелодии оперетт Оффенбаха, танцы того времени — вальс и канкан, Шостакович активно трансформировал их — тонально, темброво, ритмически; «Марсельеза», являясь здесь величиной отрицательной — лейтмотивом версальцев, преобразовывалась в канкан, вальс, галоп. И от столкновения этого динамического аккомпанемента с изображением резко выступали черты его собственно музыкального лика — он воспринимался именно как музыка, да еще «наступательная» отнюдь не только там, где в кадре пели и танцевали, что тоже отличало функцию музыки к «Новому Вавилону» от функции привычного сопровождения. Все это приводило к тому, что музыка Шостаковича не просто заставляла себя слышать. Она или восхищала или возмущала.

Реакция на столь непривычные музыкально-изобразительные сочетания была бурной. Не только у многих зрителей, не только у оркестрантов, но и у критики: суждению о том, что музыка Шостаковича «очень ценна», что о «новом произведении Шостаковича надо написать специальное исследование» [4], противостояло саркастическое высказывание о «специальных фокстротах», сочиненных Шостаковичем на тот

---

[3] Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971, с. 120.

[4] Тимофеев. Выступление на обсуждении «Нового Вавилона» в ЛенАРКе — «Кино», 1929, 26 марта; Семирадский. «Новый Вавилон». — «Советский экран», 1929, № 12, с. 47.

«торжественный предмет», чтобы сопровождать «бесконечный канкан в тумане», «бесчисленные феерии из дамских панталон, нижних юбок и мелькающих конечностей...» [5].

На основе сохранившейся партитуры дирижер Геннадий Рождественский уже в наши дни сделал сюиту, которая не только была издана, но и исполнена под его управлением ансамблем солистов симфонического оркестра и записана на пластинку [6].

Слушая сегодня эту музыку, в которой 23-летний Шостакович уже так «узнаваем», поражаешься самоценности музыки с ее веселым озорством и драматической проницательностью. И если «Новый Вавилон» все-таки будет озвучен музыкой Шостаковича — а это еще в 1971 году собиралась осуществить Киностудия имени Горького, — весьма возможно, что обнаружатся новые грани взаимодействия между изобразительной тканью фильма и музыкой.

Отношения Шостаковича с кинематографом, а точнее — с кинопрактикой, уже во времена, предшествовавшие «Новому Вавилону», отнюдь не были такими идиллическими, как может представиться по воспоминаниям самого композитора и его консерваторского однокашника Юдина. В одной из своих статей Шостакович говорит о том, что многие считают работу в кино болотом, «которое засасывает того или иного музыканта... делает из него «вдохновенную» машину... и накладывает тяжелый, несмываемый штамп на композиторское дарование» [7]. Из этого можно заключить, что на характер музыки к фильму повлияла ненависть композитора к штампам музыкального сопровождения в немом кино [8]. Но это не все. Важно выяснить причины, по которым Козинцев и Трауберг пригласили именно Шостаковича, а он согласился с ними работать. Опера «Нос», которую только что сочинил молодой композитор, явилась для Козинцева и Трауберга лучшей рекомендацией не просто потому, что за два года до этого они экранизировали «Шинель»; сам характер трактовки Гоголя в музыке «Носа» — гротескно-эксцентрический с преобладанием мрачной иронии — был близок обоим режиссерам в те годы. Как и еще одна особенность оперы: «киномонтажность композиции» — театральный прием, характерный для «левого» театра вообще, и в первую очередь для Мейерхольда [9].

Можно добавить, что музыка к «Новому Вавилону» своей насмешливостью, пародийностью, ритмической обостренностью имела явные связи не только с оперой Шостаковича «Нос», но и с его балетами «Золотой век» и «Болт».

Таким образом, споры о музыке Шостаковича к «Новому Вавилону» были связаны и с тем клубком проблем, который на рубеже 20—30-х годов возник в искусстве вообще.

Если в 20-е годы события являлись с экрана главным образом как столкновение могущественных социальных сил мировой значимости, но лишь едва конкретизированные в определенной человеческой судьбе, если герой тогда интересовал прежде всего как представитель определенных классовых слоев, определенного — темного или светлого — начала, то с рубежа 30-х годов личность героя, неотъемлемая от его классово-социальной принадлежности, все более начинала рассматриваться в сложной многогранности и изменчивости человеческой индивидуальности.

●

Рождение звукового кино катализировало процесс развития кинематографа психологического.

Музыка и шумы могли теперь восприниматься и как часть той действительности, которая показывалась на экране. Вводимые как документальная часть реальности, они уже в первых звуковых лентах обнаружили настоящую драматургическую силу. Они несли в себе определенное эмоционально-смысловое начало, которое вступало в те или иные соотношения с изображением, открывая, таким образом, истинный смысл показанных в произведении собы-

[5] Дэбе. Канкан в тумане, или Как Совкино опошлило Парижскую Коммуну. — «Комсомольская правда», 1929, 21 марта.

[6] К сожалению, в сопроводительном тексте к партитуре и пластинке, написанном Рождественским, названы второстепенные, а не главные причины, которые создавали конфликтную ситуацию при исполнении музыки Шостаковича.

[7] Шостакович Д. О музыке к «Новому Вавилону». — «Советский экран», 1929, № 11, с. 7.

[8] Там же.

[9] См.: Сабинина М. Симфонизм Шостаковича. М., 1965, с. 68, 71.

тий — поэтический, парадно-бутафорский, иронический, трагический и т. д.

Кроме того, звуковой кинематограф расширил возможности, заключенные ранее в музыкальном аккомпанементе немого кино. Закадровая музыка, шедшая, так сказать, непосредственно от лица автора, теперь могла быть не только истолкователем изображения «со стороны», но и становилась психологическим подтекстом.

В разнообразии музыкально-звуковых решений и приемов более или менее отчетливо обрисовываются два основных принципа соотношения звука с изображением. Один — контрапунктно-комментаторский, другой — документально-психологический [10]. Они как раз и принадлежали двум, сменявшим одна другую поэтикам. При этом поэтика психологическая не только наступала все решительнее, но вбирала в себя элементы другой поэтики.

Переход от одного этапа в развитии кинематографа к другому был процессом отнюдь не безболезненным, протекал в ожесточенных спорах.

Полемика вокруг «Нового Вавилона» в этом отношении весьма характерна.

Шостакович, с его острым восприятием окружающей действительности, чутко откликался на все, что несло с собой новое время, в том числе и в своей работе для кино.

Вышедшие в 1931 году два фильма с музыкой Шостаковича — «Одна» и «Златые горы»— были по некоторым своим качествам весьма знаменательны.

Музыкально-звуковое решение «Одной» соединило в себе два различных принципа — контрапунктно-комментаторский и документально-психологический. Наполненная, а точнее, переполненная огромным количеством самой разнообразной музыки и всевозможных звуков, «Одна» не обладала цельностью музыкально-звукового решения, которая уже будет в снимавшихся одновременно «Златых горах». Но зато «Одна», пожалуй, более богата открытиями, к которым не грех обратиться и сегодняшнему кинематографу.

Песня «Какая хорошая будет жизнь» и марш, сопровождающий сцены мечтаний героини, соединяют в себе бодрость и явную, хотя и не очень подчеркнутую, легковесность — свидетельство идилличности этих мечтаний и добродушной по этому поводу иронии авторов фильма. Такое органическое соединение психологического и комментаторского начала получает в фильме «Одна» разнообразное воплощение.

В глухом алтайском селе, по существу, попрежнему правит бай и царит вековое невежество, символом чего служат зловещие удары шаманского бубна. Бодрые мелодии, появляющиеся за кадром, придают здесь авторской иронии уже некоторый трагический оттенок. Но не только. Когда в полуразвалившемся домишке школы, стараясь перебороть свое уныние, учительница мечтательно обращается к воображаемым ученикам со словами о высоких технических достижениях, а в ответ с соседних дворов доносятся глухие удары первобытных деревянных орудий, за кадром снова возникают звуки знакомого марша — теперь уже как свидетельство стремления героини учить детей вопреки всем трудностям.

Тема бая — унылая, беспросветно-тягучая, зловещая — представляет собой превосходную характеристику персонажа — с виду тщедушного, заискивающего, но коварного и безжалостного. Решительно не могу согласиться с распространенным мнением, будто музыка здесь сводится, по существу, к имитированию человеческой речи[11]. Музыка Шостаковича течет плавно, не прерывается, как человеческая речь. Ее содержание, ее смысл — весьма значимы. Обстоятельство это тем более важно не только потому, что страстная ненависть к злу, ко всему, подавляющему человека, получает все большее значение в творчестве Шостаковича, но и потому, что композитор обладал способностью чутко улавливать это зло в, казалось бы, обыденном.

---

[10] Существующий в литературе термин «синхронное» и «асинхронное» сочетание музыки и звука с изображением мне представляется неполным — в том смысле, что дело не только во временных, но и в смысловых отношениях.

[11] См.: Иоффе И. Музыка советского кино. Л., 1938, с. 37; Фрид Э. Музыка в советском кино. Л., 1967, с. 80.

Следует обратить внимание и на чисто условное введение музыки в действительность экрана. Получив назначение на Алтай, учительница идет домой, печально глядит на витрины магазинов, еще недавно радостно ее возбуждавшие, — и в ответ чашки и тарелки, пародируя манеру классического оперного пения, призывно обращаются к героине: «Останься». Условно «омузыкаливая» реальность (так делалось и будет делаться во многих музыкальных комедиях), Козинцев, Трауберг и Шостакович не делают омузыкаленные предметы просто аккомпаниаторами, а заставляют их вступать с героиней в диалог. В этом отличие картины от привычных, знакомых нам решений. Подобный прием использует затем Савченко в «Гармони». А потом он надолго забудется — по сей день. Хотя поэтике сегодняшнего кинематографа он мог бы быть весьма полезен.

В фильме «Златые горы» Юткевича и Шостаковича психологизм музыки достигал уже большой впечатляющей силы. В картине использовалась музыка двух типов. Первый — это бытовая музыка, которая по мере развития событий фильма преобразовывается композитором и звучит за кадром, раскрывая процессы, происходящие в сознании героя.

Шостакович с самого раннего детства не просто слышал, но вбирал в себя мелодии фабричных застав, революционных митингов, демонстраций, боев, чтобы, став композитором, новаторски смело вводить их даже в самые сложные музыкальные сочинения. Переплавляясь в горниле его гения, эти мелодии становились органическим языком художнической индивидуальности Шостаковича. В фильме «Златые горы» оркестровые преображения были не только разнообразны по инструментовке и психологически точны. Они отличались необычной тембровой активностью. Особого внимания заслуживают введение гавайской гитары в сцене награждения часами и оркестровка эпизода грез Петра.

Введение гавайской гитары, особая оркестровка придавали чувствам и мечтаниям Петра характер сказочности, волшебства. Это был едва ли не первый случай, когда экзотическое звучание музыки давало возможность зрителю ощутить мир грез героя как свой собственный. Композитор обратился к гавайской гитаре, звуки которой не мог знать Петр — она появилась в Европе уже после первой мировой войны,— но которые были хорошо известны зрителю на рубеже 20—30-х годов, когда фильм вышел на экран и когда этот инструмент был в моде.

Разумеется, в этой музыке была изрядная доля авторской иронии. Тем не менее преобладала музыка психологически насыщенная, передающая внутренние движения героев.

Другой тип закадровой музыки в фильме «Златые горы» выражал авторское отношение к происходящему на экране демонстративно, с особой экспрессией, поднимаясь до открытой патетики.

Все это и определило роль музыки Шостаковича в процессе перехода нашего кино от одного периода развития к другому.

●

С развитием психологического кинематографа связи музыки с фильмом становятся разносторонней и глубже. Музыка все крепче врастала в ткань картин, обнаруживая острую чувствительность к общим идейно-эстетическим процессам, происходившим в кинематографе.

Особенности музыки советского кино 30-х годов определялись прежде всего характером постижения нашим кинематографом происходивших в стране бурных процессов преображения жизни, природы, людей. Советское кино стремилось показать своего современника, для которого трудовой энтузиазм стал его личным делом,— так создается «Встречный», где песня Шостаковича органически объединяла в себе лирику и пафос труда. Киноискусство старалось внимательно рассмотреть судьбы крестьянина, рабочего, матроса, вовлеченных в борьбу за революцию и ее завоевания («Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта»). И в фильмах вместе с массовыми революционными маршами и песнями — «Интернационалом», «Варшавянкой» или «Замучен тяжелой неволей» — появляются мелодии сугубо индивидуальной окраски: «Черный ворон» у Чапаева, наигрыш на гитаре у кронштадтского матроса, «Крутится-вертится шар голубой» у Максима.

Мелодии времени щедро вводятся в экран-

ную реальность и становятся не только драматургическим элементом фильма, но и активным началом его музыкального решения. Именно в этой музыке прежде всего и высказывается герой, выражается гармоничность его натуры.

Во «Встречном» главенствующее значение приобретала музыка, основанная на самостоятельной мелодике, которая своими корнями уходила в городской мелос, но возносилась над ним, как романтический порыв. Именно эта музыка и несла в себе динамику преображения жизни.

Решение фильма строилось на соединении внутрикадровой бытовой и закадровой симфонической музыки. Внутрикадровая музыка прочно «входит» в быт фильма, скреплена с буднями жизни. Написанную Шостаковичем специально для фильма песню о встречном «Не спи, вставай, кудрявая» работница Катя напевает в самой обычной обстановке — дома поутру, вытираясь полотенцем и поднимая своего заспавшегося мужа.

Помимо внутрикадровых мелодий, во «Встречном» большую роль играла оркестровая музыка. В музыкальном решении фильма главным было преображение песни. Пропетая как бы невзначай, в прекрасное весеннее утро и очень ему созвучная, она появится то в меланхолических интонациях — на неудавшейся вечеринке, то почти сказочно таинственной — в белую ночь, каждый раз обнаруживая новые грани, которые открывали в ней радостное, задумчивое или печальное состояние человеческой души. Возникая и в оркестровом звучании, песня Шостаковича все более и более утверждалась как лейтмотив — не только фильма, но и времени, которому он был посвящен. Полная молодой энергии, свежая, как ветер с Невы, песня о встречном убедительно раскрывала энтузиазм и боевой задор тех, кто из России отсталой делал Россию индустриальную.

«Не спи, вставай, кудрявая» на стихи Бориса Корнилова родилась в промышленно-социалистическом Ленинграде, родном городе Шостаковича, который, как и фабричный Петербург, революционный Петроград, неизменно питал его творчество. «Кудрявая» стала первой массовой песней, сошедшей с экрана, первой популярной песней, которая отражала новое время — время строительства первых пятилеток[12].

Д. Шостакович и Г. Козинцев

Со времени «Встречного» было написано много превосходных песен. Но «Кудрявая» Шостаковича осталась лучшей массовой песней довоенных лет, королевой советских песен. Вот что пишет музыковед В. А. Васина-Гроссман: «Она («Песня о встречном».— *Г. Т.*) стала одной из первых песен, перешагнувших рубежи нашей Родины. Мы найдем ее в сборнике песен интернациональных бригад, сражавшихся в Испании, ее пели бойцы французского Сопротивления. Звуча с новыми словами... она везде

---

[12] Справедливость требует сказать, что первым фильмом, в котором прозвучала оригинальная советская песня, была «Путевка в жизнь» Николая Экка. То была песня трудовой коммуны, написанная композитором Яковом Столляром. Однако она звучала только за кадром и была обособлена от основной ткани фильма, ее роль в картине еще не была драматургически разработана, да и сама она не обладала большой мелодической привлекательностью, которая позволила бы ей приобрести популярность. А путь, по которому шел композитор — мажорный характер песни, процесс труда в качестве ритмической основы, — как покажет дальнейшее развитие музыки советского кино, был верен.

сохраняла обобщенный свой смысл... и получила широчайшее мировое значение»[13].

Все это делало «Песню о встречном» узловой и в творчестве самого Шостаковича, открыв пути к широчайшим слушательским массам.

Для фильмов о революции — в отличие от современных драм — музыкальную опору составляли известные, устоявшиеся в определенных слоях мелодии. Один из самых впечатляющих эпизодов фильма «Юность Максима»— пение «Варшавянки» в тюремном застенке как протест против казни товарищей. Однако серьезную драматургическую нагрузку несли и бытовые мелодии. Они как бы приобретали самостоятельную этическую ценность, перенимая ее от своих исполнителей, — самый разительный пример тому песня «Крутится-вертится»[14]. Раньше в таких мелодиях этого, казалось, нельзя было и подозревать. Бытовые мелодии становятся преимущественно индивидуальной принадлежностью героя. Чрезвычайно показательны в этом плане рассказы Козинцева и Чиркова о долгих, упорных поисках необходимой для Максима и подходящей именно ему песни.

Создатели фильмов в большинстве своем сами принадлежали к участникам событий недавних революционных лет, они хорошо помнили то время «на слух», как и многие зрители. Действенность музыки определялась не только местом в драматургической структуре фильма, но и тем, что мелодии, введенные в фильмы документально или преображенно, были всем хорошо известны и включали в механизм своего восприятия обращение к эмоциональной памяти зрителя.

Были во «Встречном» и «Юности Максима» и элементы уходящей кинопоэтики. В первом — проход Бабченко по цеху с черным знаменем, сопровождаемый музыкой открыто драматического накала. Во втором — пролог, где музыка Шостаковича иронически комментировала гротескно представленное веселье буржуазии. Эти эпизоды отличались от образного строя остальной ткани обоих фильмов. Таким образом, когда Юткевичу, Козинцеву и Траубергу нужны были звуки и музыка как демонстративный или иронический комментарий, они использовали приемы поэтики 20-х годов. Иначе говоря, в выборе приема они исходили из возможности его применения в «сфере наибольшего благоприятствования». Художническая интуиция режиссеров оказалась здесь не только точной, но и, как покажет развитие послевоенного кинематографа, провидческой.

Музыка к «Одной», «Златым горам», «Встречному», «Юности Максима» дает возможность понять основные черты Шостаковича-кинокомпозитора, направление его развития и связь его работы в кино с другими видами музыкального творчества. Чрезвычайно важное наблюдение М. Сабининой о характере связи музыки для театра и кино с инструментально-симфоническим творчеством[15] помогает понять, что теснейшим образом связанная со всей материально-вещественной, бытовой атмосферой фильма, вырастая из всего пестрого звукового калейдоскопа жизни, представшей в нем, музыка Шостаковича для кино устремлялась к обобщенности и философичности. Музыка Шостаковича для кино предвосхищала его эволюцию композитора-симфониста и музыкального драматурга: в сочинениях Шостаковича уменьшается значение пародийности, гротеска и приобретает все большее значение лирико-драматическое, психологическое начало.

Этапной не только для Шостаковича и для советской музыки, но и для современной музыки вообще явилась его Пятая симфония (1937). В глубоко философских размышлениях индивидуальные чувства художника, его радости, тревоги и сомнения предстают в неразрывном единстве с судьбами страны и мира, где многое восторгает, но также рождает предощущение грядущих потрясений. И оптимизм симфонии зиждется на вере в возможность победы над злом.

Между тем в работе Шостаковича для кино

---

[13] Васина-Гроссман В. Заметки о музыкальной драматургии фильма. — «Вопросы киноискусства». Вып. 10. М., 1967, с. 212.

[14] Интересно отметить, что мелодия этой песни — ее на баяне играют наши бойцы-танкисты — в фильме польского режиссера Войцеха Хаса «Как быть любимой» (1962) врывается в распахнутое ранним весенним днем окно как весть об освобождении — не только от фашистского ига, но и от замкнутого мира оккупационного страха.

[15] Сабинина М. Симфонизм Шостаковича, с 8—9.

есть еще одна грань, на которую, кажется, исследователи не обратили внимания. Крупнейшему композитору XX века, в котором его стране было суждено сыграть столь важную роль, Шостаковичу необходимо было высказываться и через новое искусство, рожденное этим веком.

В самые предвоенные годы в лентах о революции сокращается удельный вес внутрикадровых мелодий, увеличивается значение закадровой музыки. Эти перемены связаны с изменениями в драматургии: образы героев становятся психологически менее сложными, основную нагрузку несет событийная фабула. Все это требовало художественного восполнения, которое и старалась дать закадровая музыка. В финале «Волочаевских дней» братьев Васильевых (1937) или в эпизоде «Обуховской обороны» из «Возвращения Максима» (1937) закадровая музыка Шостаковича приобретает философскую весомость в осмыслении революционных лет. Но между музыкой и изобразительной тканью фильма уже возникал некий разрыв.

●

Грянувшая Великая Отечественная война, предчувствие которой ощущалось в некоторых сочинениях Шостаковича, с особой явственностью раскрыла поразительную активность его личности, где гражданское, патриотическое и творческое начала неразделимы. Получив отказ в просьбе отправить его на фронт, Шостакович записывается в народное ополчение — участвует в строительстве оборонительных рубежей, дежурит по ночам в пожарной команде на крыше консерватории. Шостакович обрабатывает для малого состава оркестровые сочинения своих коллег, чтобы сделать возможным их исполнение фронтовыми концертными бригадами, притом делает это на высочайшем профессиональном уровне. А главное — сам создает в осажденном городе симфонию, которому она и посвящалась,— Седьмую.

Истинный патриот своей Родины, Шостакович понимал и масштабы развернувшейся битвы, и решающее значение, которое призвана была сыграть наша страна в сражении с фашизмом: воистину решалась судьба человечества. Написанная в самом начале войны и в кратчайший срок, Седьмая симфония несла в себе гигантскую обобщающую силу — она развенчивала фашизм и воспевала противостояние ему. Ленинградская симфония явилась своеобразным эталоном — литературная проза, поэзия, изобразительное искусство, театр, кино испытают на себе влияние симфонии Шостаковича.

Еще задолго до войны, в опере «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонии, выявилась одна особенность драматургического гения Шостаковича, которая получила развитие в последующем симфоническом творчестве и таила большие возможности для работы в кино. Образы зла явились в его музыке «...в обликé подчеркнуто бытовом, обыденном, даже пошловатом. Это зло, присутствующее в самой гуще жизни, в самом человеке... не только грубость и пошлость, но и сама смерть в разных ее ликах — тупо марширующая машина человекоистребления в разработке первой части Седьмой симфонии... То же и в «Леди Макбет... »[16].

«Растревоженный разум и сердце художника,— говорит М. Сабинина о Четвертой симфонии,— словно впервые охватывают противоречия в жизни во всей их бескрайности...» «...обладая сверхчувствительной нервно-психической организацией, композитор всегда отзывался на наиболее жгучие и крупные вопросы дня» [17].

И далее: «В Четвертой симфонии Шостакович взволнованно и страстно рассказал о пережитом им самим. Являясь во многом личным, автобиографическим документом, она отразила и некоторые глубинные приметы времени» [18].

Но тогда, в 1936 году, Четвертую симфонию никто не услышал: Шостакович снял ее с репетиций, и она была впервые исполнена только в 1961 году.

Между тем процесс художественного развития Шостаковича шел быстрее, чем процесс развития нашего кинематографа. Гений композитора начинал требовать большего, чем ему мог предложить кинематограф предвоенных лет.

---

[16] Сабинина М. Симфонизм Шостаковича, с. 79.
[17] Там же, с. 94, 106.
[18] Там же, с 106.

Если теперь обратиться к работам композитора в кино того времени, то станет очевидным, что естественная дистанция между музыкой фильмов и «чистой» музыкой, определившаяся в период «Златых гор» и «Встречного», теперь все увеличивалась.

В этой связи небезынтересно привести упрек Эйзенштейна создателям «Юности Максима» за отказ от обобщенности в упомянутой сцене, где заключенные в тюрьме протестуют мощным пением «Варшавянки».

«Помни всегда «Юность Максима», — заметил Эйзенштейн: — «Песня прорвалась», «Не зажать рот революционной песне», «Пела вся тюрьма» — надо бы, а сняли: техника закладывания не совсем чистых пальцев городовых с целью предотвращения выделения из означенных ртов звуков» [19]. И если для самого фильма эти упреки были несправедливы — его образная система была иной, чем виделось Эйзенштейну, — то с точки зрения самих обобщающих возможностей музыки Шостаковича тех лет они вполне справедливы.

«Увеличенная дистанция» между симфонической музыкой Шостаковича и его работами в кино скажется даже на «Молодой гвардии».

Сообщение о подпольной организации в Краснодоне, напечатанное в «Правде» в сентябре 1943 года, было одним из первых среди подобных, и поэтому впечатление от него явилось особенно сильным. Но было здесь и нечто большее, чем просто рассказ о человеческом мужестве. В героизме комсомольцев «Молодой гвардии» Фадеев точным чувством художника увидел духовную суть нового поколения, которое еще не было известно большому искусству и которое ему предстояло еще познать. Поколение, которое впервые явилось на экране в «Машеньке» Ю. Райзмана и которое много лет спустя предстанет в «Балладе о солдате» Г. Чухрая. Поколение, которое, когда уже так много будет узнано и осмыслено, поразит дневником Нины Костериной, погибшей комсомолки-партизанки, а сегодня — рассказами и повестями Вячеслава Кондратьева.

Масштабность музыки в «Молодой гвардии» особенно ощущалась в эпизоде, где Олег и его мать слышат выстрелы — то расстреливают шахтеров. Как накаты волн, возникает она, скорбная и трагическая — лучшая музыка в фильме, открывающая подлинные возможности Шостаковича.

Трагические события, которые развертывались на экране, казалось, были пережиты самим композитором.

В те же годы Шостакович пишет музыку к двум биографическим фильмам — «Пирогову» и «Белинскому» Григория Козинцева.

Чтобы сегодня объективно оценить эти работы, необходимо проделать кропотливое исследование, вернувшись к первоначальному замыслу каждого фильма, которые не по вине их создателей претерпели коренные изменения.

В той же мере это относится к фильму Г. Козинцева на современную тематику — «Простые люди» (1945).

Шостакович не избежал тех трудностей, которые пришлось пережить в конце 40-х — начале 50-х годов нашему искусству, — он пишет во многом для себя компромиссную музыку к фильмам «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919-й». Во многих эпизодах музыка к этим фильмам, так же как и во «Встрече на Эльбе», отличалась внешней значительностью, за которой стояла внутренняя статика и отсутствие глубины. В этом явственно обозначилась тогда опасность, которая угрожала Шостаковичу и которую он, к счастью, сумел вовремя осознать — путеводной звездой Шостаковича было самоотверженное, бескорыстное служение Высокому Искусству.

Многое, не получившее выхода ни в музыке кино тех лет, ни в других сочинениях, накапливалось. И летом 1958 года, после восьмилетнего перерыва, Шостакович пишет новую симфонию — Десятую, глубокое философское раздумье о себе и окружающем мире.

---

[19] Из записных книжек С. М. Эйзенштейна (1935—1936). ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2. Впервые приведено в дипломной работе Н. Клеймана «О кинополифонии С. М. Эйзенштейна». Кафедра истории кино ВГИКа, 1961.

А. Арнштам и Д. Шостакович

●

Пути дальнейшего развития кинематографа определялись характером пережитых и переживаемых исторических событий, поисками и открытиями новых духовных, нравственных ценностей, утверждением высоких идеалов социалистического гуманизма.

Отказ от однозначности в оценке поведения человека, от иллюстративности и чисто внешней импозантности, стремление выявить глубинные, часто скрытые от поверхностного взгляда сто́роны человеческого существования, сложное единство контрастов (что уже в известной мере проявилось в некоторых фильмах 30-х годов) характеризуют кинематограф середины — конца 50-х годов, времени существенных перемен в нашем искусстве.

Шостакович в эту пору обращается к сюжетам, основанным на событиях, которые явились истоком революционности его поколения. Так появляется Одиннадцатая симфония «1905 год» и музыка к фильму А. Файнциммера «Овод».

Работа композитора была замечена сразу. Рецензенты, не часто обращающие внимание на музыку к фильму, здесь были единодушны — даже те, кто высказывался о картине Файнциммера критически. Они дружно писали, что музыка в «Оводе» создавала ощущение драматичности, высокого напряжения чувств и тем увеличивала силу воздействия фильма.

Тем не менее истинная мера ценности музыки Шостаковича стала по-настоящему очевидной только тогда, когда она была превращена в самостоятельную оркестровую сюиту и обрела новую жизнь.

Чем больше слушаешь сюиту, тем более становится ясно, что Шостакович работал над своим произведением с чувством глубокого понимания той роли, кото́рую сыграла книга Этель Войнич в формировании революционного сознания многих поколений борцов за свободу в нашей стране. «Овод», при всех своих литературных слабостях, исполнен огромной страстности — страстности борцов тех стран, где вступление в революционную деятельность невозможно было без сокрушения божественных идолов, где за свободу угрожали кандалы и каменные мешки крепостей, где любовь «освящалась» жандармским конвоем и испытывалась годами тяжкой разлуки.

И вот в эту книгу о далекой и близкой Италии прошлого, теперь, в середине 50-х годов нашего века, внимательно «вслушался» один из великих композиторов современности, который родился и вырос в городе трех ре-

волюций — Ленинграде. В однообразно-тупой маршевости австрийских оккупантов Шостакович услышал прямых предтеч немецких фашистов, которые еще не так давно топтали нашу землю и которых он столь уничтожающе представил в Седьмой симфонии. Шостакович услышал бушующие, как море, романтические страсти героев книги, услышал мелодии, которые их окружали, ощутил ритмы, в которых они жили. Рассказывая о прошлом веке и о другой стране, он использовал и стиль времени, и национальный стиль страны — но не искусственно воссоздавая их внешние приметы, а выявляя их внутреннюю суть. Музыка «Овода» несет в себе романтические порывы и прославляет возвышенные идеалы человека, жившего в прошлом столетии, цельность его душевного мира. Быть может, в ней есть скрытое сожаление о той гармоничности, которой уже нет места в наш век всеобщих потрясений, — быть его великим художником стало почетной и нелегкой долей Шостаковича. Но в мелодиях «Овода» таится такая тонкая духовная красота, такая душевная глубина, какая пришла в отечественное искусство с Чеховым. Обогащенный драматическим опытом своего времени, композитор обратился к революционным идеалам юности. И они предстали как вечные и нетленные человеческие ценности.

Симфония «1905 год», точнее, ее музыкальное построение отражает воздействие кинематографа. Речь идет не просто о претворении в симфонии многих революционных песен, подобно тому, как это делал Шостакович в фильмах 30-х годов. А о том, что композитор избирает приемы, характерные для кино. Свойственные музыке аналоги монтажа, внутреннего монолога, наплыва и т. п. теперь осознавались заново, обостренные и динамизированные кинематографом, который вступал в новый этап своего развития. Все это сказывается в контрастности разнородных компонентов музыки, в нагнетании напряжения, сменяемого провалом «звучащей тишины», во всевозможных контрапунктических наложениях и т. д.

Назревавшие в первое послевоенное десятилетие перемены в кинематографе развертываются во всю ширь. Эти перемены сказались также и в том, что прежние отношения звука и визуального ряда сменялись отношениями более сложными. Музыка все чаще стала не прямо выражать сущность изображаемого, а сопоставляться с ним. В этом сопоставлении участвовала не только музыка «нереальная», звучавшая от лица авторов, но и музыка непосредственного бытового окружения героев. Сопоставление музыки и изображения, имевшее различное смысловое и временно́е значение, открывало и новые глубины человеческой психологии, и новые грани действительности. Кроме музыки, представлявшей внутренний мир человека извне, так сказать, объективно, большое значение приобретает музыка субъективного выражения людского сознания, музыка-интроспекция. Что в довоенном кино — в эйзенштейновском замысле «Американской трагедии», в «Одной», в «Златых горах», а также в «Ноле по поведению», в «Бальной записной книжке» и «Гражданине Кейне» — казалось только плодом индивидуальной творческой фантазии, теперь становилось характерным художественным выражением времени.

Новый характер музыки кино, преодолевшей и комментаторство, и контрастность, существенно отличал ее от первых звуковых лент. Тогда музыка прямо и открыто сталкивалась с изображением. Теперь ее обособленность носила более сложный и многообразный характер. Тогда человек представал с экрана как олицетворение определенной социальной силы, его отношения с миром были ясными, простыми, его индивидуальные отличия меньше интересовали художников. Теперь кинематограф был преисполнен самого пристального внимания к человеческой личности, отношения которой с окружающим миром необыкновенно сложны и многообразны. Сейчас музыка уже имела дело с героем очень индивидуальным, и приобретенный опыт психологического кино ей был необходим.

Кинематограф, побуждаемый волновавшими его жгучими проблемами, стал с необычайной смелостью и щедростью в новых сочетаниях,

неожиданных поворотах и сопоставлениях использовать музыку. Музыка то схватывала орлиным взором реальность все усложняющегося мира, то сталкивала прошлое с настоящим, то погружалась в глубины человеческого сознания — ее деятельность в кинематографе становилась поистине титанической.

Такая активизация музыкально-звуковой стороны фильма реализовывалась большей частью в чрезвычайно сильном проявлении личности художника — композитора и режиссера.

Режиссерская концепция «Гамлета» Григория Козинцева, где страстно выявлялась глубинная связь художнической мысли елизаветинской эпохи с жгучими вопросами наших дней, исполнение Смоктуновского, для которого судьба его Гамлета — мужественного носителя идеалов правды и добра, обладающего тончайшей душевной организацией, — неотделима от судеб страждущего человечества, — все это было в русле тех проблем, что более всего волновали Шостаковича на протяжении его творческой жизни: человеческий этос, утверждающий себя в преодолении собственных сомнений и смертельной борьбе.

Эпоха Возрождения — при всей грандиозности свершившегося — не принесла раз и навсегда решения всех «проклятых вопросов», не избавила человечество от зла вообще. На место одних проблем пришли другие, зло принимало новый облик. Все это перекликалось и с тем, что переживал мир после разгрома фашизма.

Козинцеву удалось создать сплав времен: в фильме были и Шекспир елизаветинской поры, и глубокие раздумья о нашей эпохе. В Гамлете, которого играл Смоктуновский, возвышенность мыслей и благородство чувств, смелость поступков, ощущение причастности ко всему, что происходит вокруг, воспитаны не только эпохой гуманизма, но и переосознаны актером второй половины XX века.

Уничтожение одного, пусть очень могущественного носителя зла и насилия еще не означало уничтожения всего зла и насилия вообще. Но невозможны и примирение со злом, покорность ему, самовольный уход в небытие, отсюда неизбежность борьбы — борьбы насмерть. Круг напряженной работы мысли и духовных дерзаний принца Датского оказывается очень близким эпохе, когда за победу над фашизмом было заплачено миллионами человеческих жизней, когда со всей очевидностью выявилась необходимость ответственности каждого человека за судьбы всего мира.

Музыкальное решение фильма строилось на больших оркестровых фрагментах. Заключая в себе каждый раз конкретность данного эпизода, видимую и скрытую, музыка Шостаковича не просто вводила в фильм дополнительное измерение — философская мощь делала ее обобщенным голосом Высокой Трагедии.

С первыми кадрами музыка тревожно врывается в фильм темой главного героя, чтобы сказать о том, что было за всем видимым — за ударами волн холодного северного моря, за черным флагом, выброшенным на башне Эльсинорского замка, за бешеным скачем коня, несшего Гамлета домой. Здесь была не просто любовь к умершему отцу — в музыке уже говорилось о том, что Гамлет еще только предощущал.

По мере течения фильма музыка Шостаковича появляется в наиболее сложных драматических узлах, чтобы открыть нечто весьма важное. Она предстает то видоизменяемой темой главного героя, то другими темами. Стремительный ритм музыки в сцене дворцового бала резко контрастирует с неторопливыми движениями придворных, их спокойной беспечностью, сливаясь с никому не видимыми тревожными и мучительными размышлениями Гамлета. Музыка создает почти зловещую атмосферу при появлении тени отца, обнаруживая и ее близость Гамлету, и принадлежность тени иному миру, недоступному принцу. Холод и покорность, таящие жестокость, убивающие все живое, несет звучание струн в комнате Офелии. Музыка становится дерзкой эскападой при появлении актеров бродячей труппы, приглушенная таинственность сцены «мышеловки» перерастает в острое драматическое напряжение. Печаль нежной мелодии, точно пришедшей из какой-то северной сказки, опла-

кивает смерть Офелии. Венчает фильм тема Гамлета, только еще более трагическая, несущая в себе неистовую непримиримость со злом. Так Шостакович выявил скрытые для глаз, различные и неотъемлемые друг от друга грани трагедии.

Музыка к «Гамлету» необычайно просто, очень точно и потому максимально эффективно оркестрована: она несет в себе признаки времени, о котором идет повествование, и взволнованность нашего современника.

Тема Гамлета имеет родственную связь и с Восьмой симфонией, и с траурной частью симфонии «1905 год», а музыка дворцового бала и «мышеловки» близка знаменитым скерцо многих сочинений Шостаковича, где зло, вырастая непосредственно из жизни — в «Гамлете» блестяще придворной,— обличается во всей своей мерзости. И это позволяет судить о том, в кругу каких ощущений, каких ассоциаций находился композитор, когда писал музыку к фильму Козинцева. В перекличке времен обнаружилась удивительная философско-этическая цельность позиции Шостаковича, делающая его музыку примером для композиторов разных стран и поколений. Проявилась эта цельность и в непрерывном развитии, вечном движении, которое было свойственно Шостаковичу до последних мгновений жизни.

Музыка к «Гамлету» позволила Шостаковичу в кино достичь художественного уровня лучших своих симфонических произведений.

Столь же значима по своей философской глубине музыка к «Королю Лиру» Козинцева. Хотя музыкально-драматургическое решение здесь иное. Фильм как бы обрамлен мелодией шута, тихой, неторопливой и щемяще печальной, которую тот наигрывает на свирели. Открывая фильм, мелодия предуведомляет, что не нужно обольщаться великолепием зрелища, которое следом предстанет на экране. Завершая фильм, звуча на пепелище, она изливает неизбывную печаль. Зло, несущее ужас, гибель и разорение, зло, прекрасно организованное, на которое затрачено столько душевных сил,— оно и бессмысленно.

В конце дневников, которые Козинцев вел в процессе работы над фильмом, он так написал о музыке Шостаковича:

«...Без нее, как и без переводов Пастернака, я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагизма? Важное качество. Но не только трагизм... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же «Лир» — и без философии...

И все-таки другое свойство — главное. Качество, о котором и написать-то трудно. Добро. Доброта. Милосердие.

Однако доброта эта особая. Есть в нашем языке отличное слово: лютый. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, культу силы, угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта» [20].

Вокально-симфонические создания Шостаковича последних лет знаменовали собой новый этап его творчества. Он писал по-прежнему о смертельной схватке зла с жизнью, любовью, творчеством. Но раздвинулись пространственные и временные рамки. Его философичность непрощения зла обрела особую глубинность и мудрую простоту.

Все это стало возможным благодаря максимальному расширению выразительных средств, в том числе переплавке поэтики 20-х годов в новое, более совершенное музыкальное качество.

●

Дмитрия Дмитриевича Шостаковича не раз снимали документалисты. Но, принадлежа к людям внешне «закрытым», он обычно еще больше замыкался перед камерой. Их совсем немного, кадров, где объективу было дано что-то очень важное увидеть в художнике. Среди них — съемки для телефильма «Дмитрий Шостакович».

Между тем временем, что запечатлено на ленте, и временем, когда мы смотрим ее снова, легла ясно видимая черта.

---

[20] Козинцев Г. Пространство трагедии. Л., 1973, с. 232.

На экране показывается репетиция, самая обыкновенная и абсолютно подлинная, когда Шостакович негромко разговаривает с дирижером Геннадием Рождественским, а в это время слышится разноголосица оркестрантов, отрабатывающих каждый что-то свое, и кто-то проходит, подставив объективу кинокамеры свою спину, — все это приобретает сейчас бесценность куска живой, трепетной жизни и заставляет с особым вниманием и доверием вглядываться в экран. Человек в толстых очках сидит в жаркий летний день на репетиции, держась естественно и просто, говорит очень кратко, точно, дельно. Но в этой простоте и скромности все ощутимее становится его внутренняя значительность. Вглядываясь в лицо Шостаковича в те минуты, когда он слушает музыку — слушает, как будто снова созидает ее, вы обнаруживаете, что на его лице запечатлены тревоги и трагедии нашего века... И вдруг во время делового разговора — улыбка, в которой столько доброты, доброжелательности к собеседнику и — собственная незащищенность! Те, кто считает, что в музыке Шостаковича слышится слишком много диссонансов и колючих звучаний, — всмотритесь в эту улыбку...

●

Работа Шостаковича в кино — неотъемлемая часть всей его жизни великого художника и великого гражданина Советской страны. В различных фильмах разных режиссеров для Шостаковича неизменно определяющим было не просто созвучие идей фильма своим взглядам, своему мироощущению, но возможность огненно и страстно говорить о том, что было насущно важным, трепещуще необходимым для его Родины, делам, свершениям, идеалам которой он оставался глубоко предан до конца жизни.

ХРОНИКА

Открытие дома-музея Н. Г. Вачнадзе

Недавно в городе Гурджаани (Грузинская ССР) открылся Дом-музей выдающейся грузинской актрисы, народной артистки Грузинской ССР, лауреата Государственной премии Нато (Натальи Георгиевны) Вачнадзе.

Творчество этой замечательной актрисы относится к периоду зарождения и расцвета грузинского советского кинематографа. Огромный успех выпал на ее долю после участия в фильмах «Разбойник Арсен» (режиссер В. Барский, 1923), «Отцеубийца» («У позорного столба» (режиссер А. Бек-Назаров, 1923), «Дело Тариэла Маклавадзе» (режиссер И. Перестиани, 1925), «Живой труп», (режиссер Ю. Оцеп, 1929), «Последний маскарад» (режиссер М. Чиаурели, 1934), «Золотистая долина», (режиссер Н. Шенгелая, 1937), «Родина» (режиссер Н. Шенгелая, 1939), «Колыбель поэта» (режиссер К. Пипинашвили, 1947).

В богатую экспозицию музея входят многочисленные архивные кино- и фотоматериалы, афиши, газетные вырезки, книги, связанные с именем актрисы, чей путь в искусстве стал легендарным. Среди многочисленных поздравлений, поступивших на имя организаторов мемориала и всех участников открытия Дома-музея, — телеграммы и письма старейших советских кинематографистов, испытавших радость совместной творческой работы с Нато Вачнадзе. Вот одна из телеграмм: «Даже старость не может смыть благодарную память о великой артистке грузинского кино Нато Вачнадзе. Виктор Шкловский».

И. Прут

Мой друг Илья Трауберг

Шестьдесят лет работы в кино — срок, полагаю, достаточный для того, чтобы иметь возможность познакомиться со многими корифеями десятой музы. Поверьте, я мог бы вспомнить множество интересных подробностей о наших киноклассиках — от Якова Протазанова до Михаила Ромма! Но о них уже так много сказано и написано в исследованиях, мемуарах, вступительных статьях к собраниям сочинений, что порой кажется — их жизнь можно вычислить поминутно. Отдавая дань их святому труду, сегодня я хотел бы сказать несколько добрых слов об одном моем друге, слишком рано покинувшем нас. Уверен, что Илья Захарович Трауберг, а речь идет о нем, своей короткой, но такой насыщенной, плодотворной жизнью заслужил нашу добрую память.

●

У Захара Трауберга — газетчика еще дореволюционной поры — было три сына: старший и младший стали кинорежиссерами, а средний — врачом.

О первенце этой семьи написано много: Леонид Захарович Трауберг — постановщик знаменитых фильмов, талантливый сценарист. А вот об Ильe Захаровиче нашему молодому поколению почти ничего не известно.

Он родился в 1905 году. Сразу же после окончания средней школы пошел по стопам отца: стал хроникером и очеркистом в ленинградской периодической печати.

В отточенных по стилю, дерзких фельетонах Илья Трауберг тонко высмеивал образцы западной кинопродукции, которые во времена нэпа заполняли советский экран. Основной ареной его журналистского творчества была еженедельная газета «Кино» (ленинградское приложение). И сейчас фельетоны, подписанные «...р. г.» или полной фамилией «И. Трауберг», сохраняют живость публицистической интонации, мягкий юмор, пульсируют энергией талантливого и напористого спорщика.

Вот, например, «Долой кино! (Записки киноманиака)» — 1926 год.

Читаем — и перед глазами возникает гротесковая фигура киномана-страдальца, которого так обуяло поклонение властной музе синематографа, что он уже не в силах противостоять магии кинозвезд. «Я развелся с женой, ибо она не умела улыбаться, как Мэри Пикфорд, пля-

сать, как Пола Негри, и страдать, как Малиновская.

Дети ушли с ней, ибо я не умел прыгать, как Фербэнкс, и драться, как Мильтон Силлс»[1].

«Я писал шесть рецензий в неделю в шесть газет общего и специально-кинематографического назначения», — вспоминал впоследствии Илья Трауберг в полушутливой и изящной «Самокритической анкете»[2].

Интересная деталь: будучи большим поклонником фэксов, молодой журналист никогда о них не писал, считая это для себя неудобным: ведь одним из двух основателей и руководителей Фабрики эксцентрического актера был его старший брат Леонид.

Зато рецензии И. Трауберга на фильмы других режиссеров имели шумный успех, цитировались, долго не забывались. «Всеволод Пудовкин заявил мне, что моя рецензия о «Матери» — лучшая из прочитанных им», — не без гордости писал, став уже кинорежиссером, Илья Трауберг в 1933 году, вспоминая свою киножурналистскую юность. И добавлял, впрочем: «Это он, вероятно, говорил каждому рецензенту»[3].

Работа в газете оказалась для Трауберга лишь стартом к собственному творчеству.

Продолжая сотрудничать в журналах и газетах, Илья почти ежедневно посещал то Техникум экранного искусства, где учились будущие режиссеры Сергей Васильев, Фридрих Эрмлер, Эдуард Иогансон[4], то курсы «Кино-Севера» — предприятия скорее прокатного, нежели творческого. Посещение этих киноорганизаций, общение с их слушателями не прошло даром для дальнейшей его творческой судьбы.

Имя двадцатидвухлетнего И. Трауберга было к тому времени уже достаточно известно в кинематографической среде, и, вероятно, это было одной из причин того, что Эйзенштейн и Александров, приехавшие в 1927 году в Ленинград, пригласили его быть литературным ассистентом фильма «Октябрь».

«В ту пору учиться можно было у ... фэксов, Кулешова или Эйзенштейна, — вспоминал И. Трауберг. — Я предпочел Эйзенштейна. Моя... благодарность Сергею Михайловичу Эйзенштейну, Грише Александрову, Эдуарду Тиссэ, Максу Штрауху. Нельзя проработать с ними полгода — хотя бы и в окончании картины «Октябрь» — и не ощутить себя вновь рожденным. Они немногому учат, но у них можно было многому научиться»[5].

Илья Трауберг трудился без устали и — в кратковременных перерывах между съемками «Октября» — успел сочинить для режиссера В. Шмидгофа короткометражную кинокомедию под названием «Отважные мореплаватели». Лента имела успех: среди действующих лиц зритель с интересом узнавал на экране наших лучших пловцов той поры.

Спорту, на этот раз автомобильному, была посвящена и первая короткометражная художественная картина Ильи — «Буйной дорогой». «Я имею мужество нежно любить эту ублюдочную, малограмотную, наивно-формалистскую ленту. Бессюжетная, бесхребетная, она была порывистым, молодым, торопливым вздохом неокрепших легких: воздух, набранный ими на «Октябре», надул эту автомобильную эпопею»[6].

Тогда же, в 1928 году, литературный сценарий И. Трауберга «Снежные ребята» удачно экранизировал Б. Шпис.

Главным героем этой нехитрой забавной истории был ленинградский студент, никогда не помышлявший о спорте и просиживавший часами в кабинете над книгами в табачном дыму. Неожиданно для самого себя под влиянием друзей спортсменов он вдруг становится азартным лыжником и даже принимает участие в лыжном кроссе.

«...Фильм отнюдь не превратился в сухой проспект спортприемов... — писали рецензенты, — прекрасно снятый и остроумно смонти-

---

[1] «Кино», 1926, 18 мая.
[2] «Советское кино», 1933, № 1—2, с. 30.
[3] Там же.
[4] Иогансон Э. Ю. (1894—1942) — кинорежиссер. Организовал совместно с Ф. Эрмлером киноэкспериментальную мастерскую. Наиболее известные работы: «Дети бури», «Катька Бумажный ранет» (совместно с Ф. Эрмлером), «Гафир и Мариам», «Сын страны».

[5] «Советское кино», 1933, № 1—2, с. 30—31.
[6] Там же, с. 31.

рованный полухроникальный, полуигровой... Фильм смотрится с гораздо большим интересом, чем многие «чисто художественные «драмы» [7].

Но постепенно для Ильи Трауберга настало время своей большой, полнометражной картины. И в 1929 году родился замысел фильма «Голубой экспресс».

●

Я познакомился с Илюшей Траубергом — по праву старшего по возрасту я мог его тогда именовать так — в 1929 году. И в течение двадцати последующих лет нас связывала искренняя и теплая дружба. Впрочем, сохраняя добрые отношения, мы с Траубергом всегда были на «вы», многократно отказываясь от предложений товарищей и близких выпить на «брудершафт». И я, и Илья считали, что наша форма общения — признак подлинного братства, в противовес панибратству.

В общении с Траубергом любого сразу поражала какая-то особая интеллигентность его облика и духа. Она рождалась, по-видимому, из редкостного сплава не напускной, не поверхностной, а истинной образованности (в его семье был настоящий культ книги), кристальной честности и, я бы сказал, элегантной точности. И потому совершенно естественным завершением редкостной красоты его духовного мира была красота внешняя. Что правда, то правда, — в то время он был на редкость красив, строен и обаятелен.

Я до мельчайших подробностей помню сейчас наш с ним разговор во время обычной прогулки по набережной Невы. Речь шла о замысле фильма на политическую тему. И. Трауберг еще точно не представлял, в какие конкретные формы выплавится его идея, тогда я лишь чувствовал, что пафос, с которым он, загоревшись, убеждал меня в необходимости такой ленты, был абсолютно искренен. И поэтому заражал и убеждал собеседника — в этом тоже заключалось, на мой взгляд, удивительное свойство его натуры.

С предложением написать для него сценарий о фашизме на Западе он обратился сначала ко мне. Но я в ту пору был просто не готов к такой задаче, в чем честно признался Илье. И тогда он сам решил попытаться создать литературный конспект, а для работы над сценарием пригласил в соавторы журналиста-международника Леонида Иерихонова. Молодые кинодраматурги работали с усердием, рассматривая свою будущую картину как один из видов идеологической пропаганды.

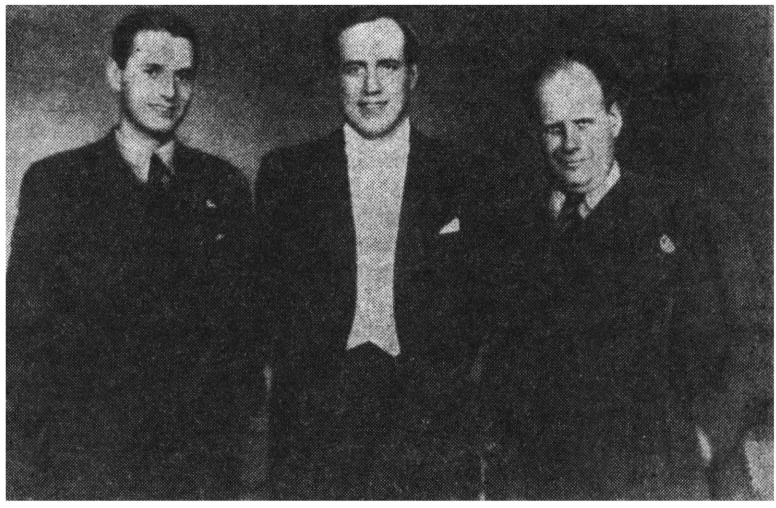
И вот, наконец, сценарий «Голубого экспресса» был готов. Авторы представили его на обсуждение руководству ленинградской киностудии «Совкино». Во главе сценарного отдела студии тогда стоял замечательный редактор и сценарист Адриан Иванович Пиотровский. Он первым ознакомился с работой Трауберга и Иерихонова и, докладывая о ней на художественном совете, поощрил инициативу молодых художников, благодаря которой, по его словам, студия впервые за свою историю сможет осуществить постановку киноленты, посвященной международным проблемам.

Вот что писали авторы в предисловии к своему сценарию: «Прошло всего десять лет, как окончилась война, а расстановка классовых сил в мире, накал борьбы между капиталом и пролетариатом достиг своего апогея, и мы обязаны рассказать нашему зрителю об этой схватке добра со злом!»

Фильм был запущен в производство в 1929 году. Его сюжет отражал события революционной гражданской войны в Китае конца 20-х годов.

Вечером из Нанкина в Сучжоу отправляется железнодорожный экспресс. Среди его пассажиров иностранные капиталисты и раболепствующие перед ними китайские генералы, надутые, откормленные чиновники-гоминдановцы, а в дешевых вагонах — китайские крестьяне, рабочий люд, дети бедняков, запроданные на текстильные фабрики. В багажном отделении везут оружие, отправляемое империалистами к советской границе для белокитайских банд. Английский солдат в ночной темноте пытается изнасиловать девочку-китаянку. Проснувшись, ее брат бросается к ней на защиту. Англичанин убивает девочку, но с ним по заслугам расправляются ее родные. Англичане разносят

[7] «Смена», 1928, 18 декабря.



И. Трауберг, И. Козловский, С. Эйзенштейн

по поезду слух о том, что китаец убил белого. Генерал отдает приказ найти убийцу, и солдаты немедленно бросаются его выполнять. Китайская беднота тем временем разбивает ящики с оружием и, вооружившись, оказывает сопротивление наемным солдатам. Пассажиры-буржуа пытаются остановить поезд. Но восставшие понимают, что на первой же станции их ждет казнь. А потому мятежный экспресс проносится мимо железнодорожных платформ, мимо бессильно грозящих кулаками начальников станций. Несется экспресс, как бы олицетворяя собой несокрушимую силу рвущейся вперед революции...

«Илья Трауберг, младший брат Леонида, проявил исключительный темперамент и чувство ритма в своем «Голубом экспрессе», — писал впоследствии в «Истории киноискусства» Жорж Садуль[8].

Это мнение авторитетного историка кино. Но здесь же можно вспомнить и сотни восторженных рецензий, появившихся в советской печати, и многочисленные зрительские отклики. Вышедший на экраны страны в начале 1930 года (премьера состоялась в Ленинграде 20 декабря 1929 года), «Голубой экспресс» на самом деле стал едва ли не самой серьезной работой на международную тему, снятой в Ленинграде. В отзывах высоко оценивалась игра актеров, занятых в фильме: и русских — С. Минина, И. Черняка, И. Арбенина, Я. Гудкина, И. Савельева, и китайских — Чжан Кая, Чу Шевана, Сан Боян, Же Венсяна. Вторую волну зрительского признания «Голубой экспресс» пережил в 1933 году, когда на экраны страны был выпущен звуковой вариант фильма. Дебют Ильи Трауберга в полнометражном игровом кино состоялся, и это была настоящая творческая победа.

●

Ни на один день не прекращая работы (за полтора года он снял две картины: «Наступление» — в пяти, и «Летун» — в одной части), Илья вынашивает новые замыслы. В ту пору я предложил ему свой план сюжета, посвященного борьбе рабочего класса на Западе. Он заинтересовал Илью, и мы вдвоем уселись за сценарий. Через несколько месяцев на экраны вышел фильм «Для вас найдется работа» — картина была поставлена И. Траубергом в рекордно короткий срок.

Действие происходило в Австрии. Взгляды на жизнь главного героя ленты Франца Виннера (которого превосходно сыграл Максим

[8] Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957, с. 180.

Штраух) претерпевали сложные изменения. Поначалу благополучный, имевший хороший заработок и потому глухой к социальным схваткам, которые потрясали страну в конце 20-х годов, Франц радуется тому, что восстание рабочих жестоко подавлено. Но, став — в свою очередь — жертвой капитализма, потеряв работу, осознает необходимость классовой борьбы и вступает в ряды бастующих.

Кроме Штрауха, в фильме были заняты многие тогдашние наши кинозвезды — прежде всего добрым словом помяну Софью Магарилл и Федора Никитина, ветеранов Ленинградской киностудии.

А сколько горячих дискуссий вызвал следующий фильм Ильи Трауберга — «Частный случай»! Это была первая работа режиссера, посвященная советской молодежи того времени. Сценарий был написан в содружестве с Николаем Корнеевичем Чуковским.

Молодой Николай Крючков, успевший к тому времени приобрести известность, снявшись в замечательной «Окраине» Бориса Барнета, играл теперь роль Андрея Журбы, молодого деревенского парня, посланного колхозом в вуз. Сейчас, наверное, сюжет этой картины многим показался бы наивным, своей бесхитростностью вызвал бы улыбку у современного зрителя. И действительно, многое в фильме теперь выглядит упрощенным — и то, как, кажется, еще не успевший попрощаться с «батькой» в деревне, Андрей через несколько минут экранного времени блестяще сдает зачеты и поступает в аспирантуру; и то, как его неприятели — карьеристы, леваки и несносные «вредители» — быстро осознают свои ошибки и тотчас исправляются.

И все же Илья Трауберг не был бы Ильей Траубергом, если бы в фильме не был собран замечательный актерский ансамбль, игравший увлеченно и заразительно, не было бы искусно разработанного сценаристами и режиссером и сыгранного Крючковым характера Журбы, — не было бы пленительного ощущения молодости и тех, кто делал картину, и тех, о ком эта картина была поставлена. Молодости со всеми ее победами и грехами, страстью и неискушенностью.

И все-таки: интернациональная тематика!

Ее проблемы не переставали волновать Трауберга, и в конце 1935 года он уезжает далеко на Восток, увозя с собой сценарий, написанный Львом Славиным, Борисом Лапиным и Захаром Хацревиным. Будущий фильм «Сын Монголии» должен был сниматься там.

Прибыв в Улан-Батор, Илья понимает, что работа предстоит далеко не простая, в каком-то смысле все здесь надо было начинать с нуля — ведь для монгольских актеров работа в кино была тогда еще в новинку. Да и самих актеров в распоряжении режиссера было совсем немного — в основном предстояло снимать непрофессионалов. И тогда И. Трауберг, с присущим ему терпением, приступает к обучению тех, кому предстояло играть в киноленте.

Фильм вышел на экраны летом 1936 года. Он рассказал о борьбе простого монгольского пастуха-труженика Цевена за свое счастье. Его антагонисты — местные феодалы и японские оккупанты, истинные хозяева Внутренней Монголии. Одним из кульминационных эпизодов режиссер сделал Надом — всенародный монгольский праздник. «В эти дни к Улан-Батору съезжаются тысячи людей со своими юртами, десятками тысяч голов скота, — писал И. Трауберг о съемках картины. — Сюда приходит Цевен. Он вернулся из дальних странствий, с чужбины, он много понял, окреп телом и духом; он ищет любимую девушку; он видит «страшного ламу» (монаха), угрозу борцов Надома, кандидата в победители ... он хочет померяться с ним силами. Он побеждает его ... находит девушку и коня, обретает счастье у себя на родине!» [9]

Это был прекрасный, подлинно романтический фильм!

...И снова судьба счастливым образом сводит меня с Ильей Траубергом. Я был автором пьесы о Сергее Мироновиче Кирове, которая в то время была поставлена Алексеем Поповым в Центральном театре Красной Армии. Илья предложил мне сотрудничать над созданием ее кинематографического варианта, и мы

[9] «Смена», 1936, № 7, с. 22.

снова оказались рядом за письменным столом. Фильм «Год 19-й» — предтечу знаменитой картины Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» — зрители увидели в праздничный день 1 мая 1938 года. В кинорассказе об обороне Астрахани, о пламенном большевике Андрее Лукине (прообразом его был С. М. Киров) с экрана вновь повеяло романтикой тех незабываемых лет, когда поднималась и крепла в боях с интервентами и белогвардейщиной молодая Советская держава.

●

1938 год. В воздухе запахло войной: гитлеровские войска оккупировали Австрию. Тревожные предчувствия невольно проникали в наши разговоры.

— Буду пилотом, летчиком-наблюдателем или стрелком-радистом! — как-то раз, к моему удивлению, заявил Илья.

— Как, неужели вы тайно от всех, успели освоить эти военные профессии?

— Нет, но, если понадобится, научусь летать и пойду в бомбардировочную авиацию.

И тут же началось безудержное фантазирование: мы на ходу сочиняли сюжет, выбирали актеров и даже сами проигрывали все роли в воображаемом фильме, посвященном схватке с фашистами.

Но превращать наш замысел в сценарий кинофильма мне пришлось одному. В жизни моего друга произошла перемена. Илья из Ленинграда переехал на работу в Москву, куда его пригласили заведовать сценарным отделом «Мосфильма».

Приглашение было получено от С. М. Эйзенштейна, в ту пору художественного руководителя столичной киностудии. Сергей Михайлович очень ценил своего бывшего ассистента не только как режиссера и сценариста, но и как человека, умевшего точно определять качество кинодраматургии, поступавшей на студию от многочисленных авторов.

А в жизни Ильи произошла еще одна, не менее важная перемена — он встретился с балериной Ольгой Лепешинской, и они стали мужем и женой. Судьбе было угодно, чтобы я наблюдал момент их заочного «знакомства», и думаю, что сейчас с улыбкой и добрым чувством можно о нем вспомнить.

Большой зал Консерватории. Идет торжественный майский концерт. Молодая балерина танцует в паре с Алексеем Ермолаевым вальс

«Частный случай»

«Голубой экспресс»

Либлинга. Мы с Ильей сидим рядом. Случилось так, что Ермолаев, заглядевшись, не успел подхватить свою партнершу, и она... «плавно» опустилась на пол! Несмотря на такую «осечку», публика аплодисментами проводила артистов.

Илья восторженно отозвался о танце и изложил свои впечатления о таланте Лепешинской в письме к ней. Так началась переписка, которая закончилась свадьбой.

А через год И. Трауберг снова обратился к режиссуре: он снял вместе с М. Дубсоном первый в истории нашего кинематографа киноконцерт, посвященный великому и вечному танцу — «Концерт-вальс».

В фильме И. С. Козловский пел романс «Средь шумного бала» П. И. Чайковского, Давид Ойстрах исполнял «Медленный вальс» К. Дебюсси, Дмитрий Шостакович играл на рояле в сопровождении оркестра вальс из кинофильма «Златые горы», звучали мелодии «Дунайских волн» и «Сказок венского леса», танцевали Асаф Мессерер, Петр Гусев, Марина Семенова, Ольга Лепешинская — это был настоящий праздник искусства. Мы увидели фильм на экранах весной 1941 года...

Название второго фильма-концерта Ильи Трауберга говорило само за себя: «Мы ждем вас с победой!» Мне довелось увидеть картину на фронте. А последний фильм Ильи, снятый им совместно с И. Земгано в Ташкенте в 1942 году — притча-новелла «Пауки», — входил в «Боевой киносборник» № 11, который демонстрировался под общим названием «В кольце ненависти».

Этой небольшой лентой Илья Трауберг и завершил свой путь кинорежиссера: он поступил в Военно-воздушную академию, чтобы стать летчиком. Узнав об этом, я вспомнил наши давнишние замыслы антифашистской картины. Учеба в Куйбышеве и Ташкенте, затем — фронт, где штурман бомбардировочной авиации капитан Илья Трауберг воюет до долгожданной победы.

В освобожденной от фашизма демократической Восточной Германии создается новая кинопромышленность, и после демобилизации, в 1946 году, И. З. Трауберга приглашают в Берлин на должность Генерального директора киностудии ДЕФА. За двадцать месяцев им был проделан титанический труд по восстановлению студийного хозяйства, созданию национальных сценарных, режиссерских и актерских кадров.

И вдруг неожиданно для всех нас там, на немецкой земле, в полном расцвете сил Илья Трауберг скоропостижно умирает. Ему едва исполнилось сорок три года. Врачебный диагноз констатировал молниеносный обширный инфаркт — раньше это называлось «разрывом сердца». Странно: оно у него никогда не болело...

Те, кто знал этого наделенного своеобразным талантом прекрасного человека, чуткого товарища и верного друга, всегда будут помнить его. И я — в их числе.

Я. Варшавский

Николай Мордвинов, или Жизнь без компромиссов

Однажды, после спектакля, к Мордвинову подошла пожилая зрительница. Она была взволнована, в ее глазах была тревога. «Так нельзя, голубчик, — сказала она. — Сердце не выдержит. Научитесь беречь себя, иначе...» Мордвинов и сам знал, что бывает и н а ч е. Он уже чувствовал, что силы на исходе, и все равно такие добрые советы игнорировал. Он всегда искал возможность разбудить в себе чувства самые интенсивные, даже если они сжигали его на спектакле, на съемочной площадке. Это было его коренным принципом: не разрешать себе имитацию чувств. Не упрощать способ жить в искусстве.

Днем и ночью, наедине со страничками исповедальных записей, таких подробных, что по ним можно проследить не только историю ролей, но и нюансов каждой роли — на сотом и пятисотом спектакле, — он требовательно спрашивал себя: как живу в искусстве? То, что для кого-нибудь могло стать фразой, для Мордвинова всегда оставалось предметом напряженного мышления.

Он будил в себе самом мучения и радости своих героев. «Как-то недавно, — писал Мордвинов в дневнике, — мне Рубен Симонов сказал по поводу моих работ, что играть со слезами — не секрет, это многие могут, а вот обмануть зрителя, сыграть волнение, не волнуясь самому, — вот это искусство. Не знаю, может быть, и это искусство, но я люблю и хочу другое... Ермолова сгорала сама, сгорела Комиссаржевская... сгорели Мочалов, Леонидов... Не Коклен меня увлекает. Так спокойнее, это наверняка; дольше проживешь, это тоже верно. Ну, так кому что»[1].

Хочу соединить в этих записях о Мордвинове давние и недавние театральные и кинематографические впечатления с впечатлениями от его уникальной книги «Дневники», откуда взяты эти строки. Артист рассказал о своей духовной и профессиональной жизни с необыкновенной, беспощадной и благороднейшей откровенностью. Мне кажется, эту книгу читают меньше, чем она заслуживает, знают не так, как следовало бы ее знать: вот уж подлинный документ души советского художника. Ты получаешь редчайшую возможность, снова увидев фильм, в котором снимался Мордвинов, или припомнив спектакль с его участием, узнать, что думал сам артист о сыгранной роли, о том, как она соотносится с его личностью. Этот наш обычный зрительский интерес к человеку искусства постоянно используют газетные интервьюеры, но как редко удается вызвать актера на настоящую искренность! В строках, появившихся на страницах мордвиновского дневника сразу после съемок или репетиций, после встречи и спора с режиссером, критиком, просто внимательным зрителем, Мордвинов дает место только тому, что в самом деле волнует его, иногда до слез, до душевных мук, а иногда приносит ощущение счастья — совсем не редко доводилось Мордвинову быть глубоко счастливым художником.

Итак, о страстях подлинных и разыгранных перед зрителями... Одна из вечных проблем актерского искусства. Не скажешь, что Мордв-

[1] М о р д в и н о в Н. Дневники. М., 1976, с. 194—195. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.)

винов дал этой проблеме окончательную ясность — да и кто ее достигнет! — но по «Дневникам» хорошо видно, как много значила она для нашего прекрасного артиста.

И больше всего в «Маскараде». С ролью Арбенина связана вся его судьба. Арбенин — это его звездный час в искусстве. «Я благословляю тот день, когда я встретился с Герасимовым», — говорил он на чествовании режиссера в день его 50-летия. Мордвинов приобщался к кинематографии и до, и после «Маскарада» не раз, но в Арбенине сфокусировались самые сильные стороны его таланта, его благородной художнической дисциплины. Из «Маскарада» кинематографического, поставленного в самый канун великой войны (удивительная доля у этой пьесы: премьера в Александринке, как известно, состоялась в самый канун февральской революции, когда в Питере уже стреляли), произошел мордвиновский «Маскарад» театральный в постановке Ю. А. Завадского, а с ним Николай Дмитриевич не расставался до конца жизненного пути. Причем трактовка роли изменялась, совершенствовалась, уточнялась снова и снова. В фильме Герасимова была схвачена самая суть трагедии личности, наделенной силами исполинскими, умевшей любить до самозабвения, дружить самоотверженно, быть счастливой, отзываться на все радости и уродства жизни и расплачиваться за все сполна, а больше всего — за трагизм индивидуалистической замкнутости. До того как сыграть в кино Арбенина, Мордвинов читал с огромным темпераментом в концертах «Демона», не потому ли так сравнительно легко и быстро вошел он в фильм, снимавшийся всего лишь с февраля по июнь 1941 года.

На обсуждении спектакля в Комитете по Ленинским премиям в феврале 1965 года — четверть века спустя — Сергей Герасимов говорил:

— Я думал, что в кинофильме была вершина Мордвинова, нет, он пошел дальше, стал играть глубже, разнообразнее.

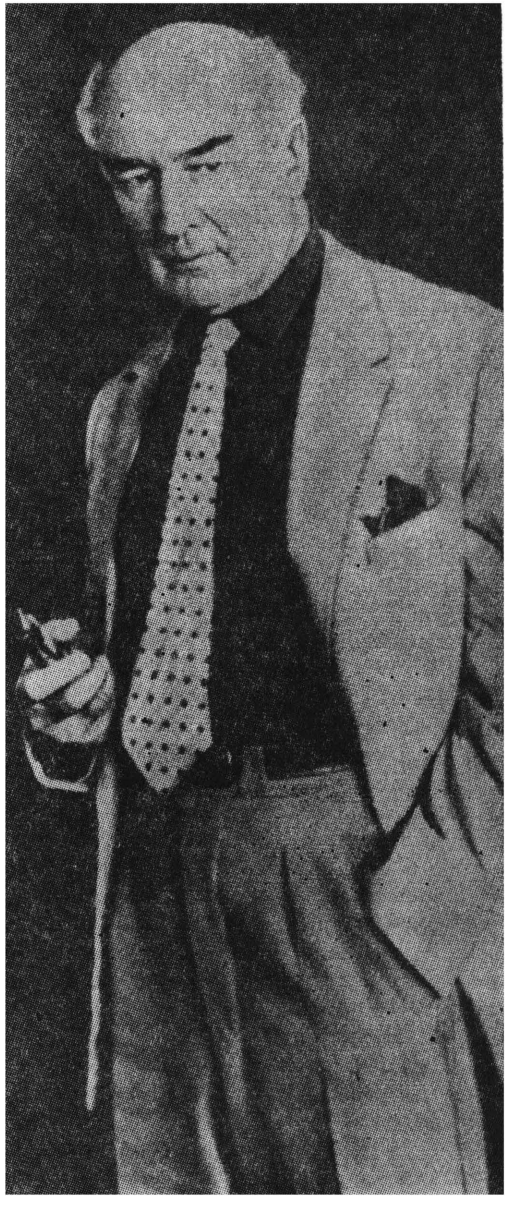
Тамара Макарова тогда же призналась:

— Много лет я не видела настоящего театра и остерегалась ходить: врать не хочется, а хвалить было не за что. И вот — настоящий театр, волнующий, интересный, а Николай Дмитриевич не только сохранил данные физические и артистический дух, но и развил их...

Теперь совсем не просто представить себе наново неожиданность этой встречи на режиссерском пути Герасимова и в биографии Мордвинова. И нелегко представить себе отчетливо, что Герасимов дал Мордвинову, Мордвинов — не оставаясь в долгу — Герасимову, фильму. Напомню: до «Маскарада» Герасимов говорил и писал, что к театру не причастен нисколько. «Я вправе считать себя кинематографистом чистейшей крови, и надо сказать, что даже теперь, когда минуло 10 лет моей работы, 10 лет, полных всяческих пересмотров и переосмыслений, даже теперь глаза мои блестят гордостью за чистоту, так сказать, своего происхождения»[2]. Это было написано в 1935 году. Тогда кинорежиссеры, утверждавшие самостоятельность нового искусства, решительно отталкивались от театра, воинственно отрицали кровную связь с ним — это слышится в заявлении Сергея Герасимова; потом этот отроческий, антиродительский, я бы сказал, нигилизм постепенно смягчился, и теперь родство с древним предком зазорным у кинематографиста уже не считается. Еще через три года, в 1938 году, он смотрит «Маскарад» в Александринке, с Юрьевым в главной роли, смотрит со свойственной ему всегдашней отзывчивостью на высокое искусство, в какой бы стилевой системе оно ни было выражено. И Герасимов увлекается шедевром Лермонтова. Случилось так, что мы были в театре вместе, и в антракте Герасимов, потрясенный, говорил, что влюбился в пьесу и непременно поставит ее в кино. В том и сила Герасимова — заметим кстати, — что он не делает из своих сегодняшних тяготений директиву самому себе. Он верит в художественные принципы, но не превращает веру в схему. Он исповедовал «чистый кинематограф», и это помогало ему открывать неведомые возможности экрана, но вот идут к концу 30-е годы, возможности нового искус-

[2] Цит. по сб. «Актеры советского кино», вып. 4. М., 1968, с. 46.

ства вполне определились, и, встретившись в пьесе Лермонтова с «чистым театром», театром самой высокой пробы, Герасимов уже не боится «смешения кровей». Он к тому времени поставил «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учителя» и убежден, что кинематографу следует породниться с прозой — романом, повестью, новеллой; но вот явилась такая необходимая в жизни каждого художника неожиданность — он влюбляется в Мордвинова, каждая клетка которого есть плоть театра, и работа над «Маскарадом» с Николаем Дмитриевичем в главной роли приносит ему наслаждение. Не строгое по выразительным средствам прозаическое киноповествование первых трех фильмов, а вся роскошная яркость, немыслимая интенсивность романтической трагедии теперь «с руки» режиссеру. (Правда, и в его крови живут романтические эффекты фэксовских фильмов «С.В.Д.» и «Новый Вавилон», что было немаловажно для соединения режиссерских и актерских устремлений.) Не простые повседневные коллизии, изведанные каждым кинозрителем, — как в тех же трех фильмах-повестях, — а стремнина событий необычайных, напряженных до крайности, с непредсказуемыми перипетиями и роковыми развязками становится предметом режиссерского искусства Герасимова, и это только разжигает его темперамент. Не равнение на спокойный тон «Обыкновенной Арктики», на газетную очерковую достоверность «Комсомольска» или скромное сельское повествование «Учителя», а романтическая интенсивность чувств — цель съемочного коллектива. Настроив свой режиссерский слух и глаз на правдивость всех слагаемых фильма в кинопрозе, Герасимов теперь ищет правду и в кинопоэме, в ситуациях совсем не простых, экстремальных, как теперь говорят. Надо взять новую высоту, новое измерение естественности — и в этом Мордвинова ни с кем не сравнишь.



Н. Мордвинов

Заметим, что Герасимов остановил свой выбор на Мордвинове не сразу — он искал актера такого же молодого, как герой пьесы. Может быть, в этом сказалось уже многолетнее — к тому времени — пристрастие Герасимова к историям молодых людей: все главные герои трех его фильмов были людьми молодыми, и соблазнительно было представить себе историю Арбенина как молодого че-

ловека сороковых годов прошлого века. А Николаю Дмитриевичу в 1941 году исполнилось ровно 40 лет. И все-таки Мордвинов сыграл Арбенина молодого — не только благодаря тому, что знаменитый гример Антон Анджан превосходно справился со своим делом; Мордвинов сыграл в Арбенине молодую душу, молодое чувство, и это решило успех киновоплощения трагедии, в которой так долго играл любимец Ленинграда Юрий Михайлович Юрьев, привычный ленинградцам Арбенин. На лице Арбенина — Мордвинова покажется и след горьких разочарований, и утомление, и пресыщенность, а все-таки он молод, потому что открыт добру, любви, хочет принести человеку — пусть это будет даже светская пустышка князь Звездич — счастье.

Выдающемуся оператору-художнику В. Горданову удается уловить в Мордвинове — Арбенине именно то, чего ждал от актера режиссер. На юбилее «Ленфильма» Горданов говорил:

— Каким счастьем было снимать Мордвинова!

Почему — счастьем? Потому, что Мордвинов пришел на съемочную площадку, где актер так часто оказывается лишь исполнителем режиссерских указаний, самостоятельно мыслящим мастером, знающим, чего он ищет, и умеющим исполнять задуманное. Мордвинов терпеть не мог актерское иждивенчество, о котором теперь так часто с печалью говорят кинорежиссеры. Он понимал и глубоко ценил искусство режиссера, но и свою роль никогда не умалял до нехитрых функций «выразительного типажа» — существует такое обиходное выражение кинопроизводственников. Мордвинов в огромной степени помог режиссеру, оператору, партнерам, тем, кто пришел на съемки со своим зрелым представлением о Лермонтове и Арбенине, об истине страстей в романтической трагедии. Его не надо было «зажигать», он уже был раскален, светился лермонтовским накалом чувств. Романтический строй трагедии был обогащен психологической сложностью роли, не поддающейся однозначному толкованию. Ценности кинематографические обогащались ценностями театральными.

Новостью, и очень важной, было то, что Мордвинов играл не только конфликт Арбенина со светской чернью — этому научил бы и школьный учебник, — но и конфликт в нем самом, в его потрясенной душе, — силы эгоцентризма вступили в схватку с силами добра.

Герасимов и раньше был, как он говорил, противником «монтажной мясорубки», испытал на самом себе монтажную скороговорку, лишающую актера возможности сыграть сложную диалектику души. Он дал возможность Мордвинову не просто сниматься, а играть в кадре, и эту возможность Мордвинов использовал полностью, как артист, презирающий рассудочную «кокленовскую» экономию душевных сил. Оператор вместе с актером играл смятение чувств Арбенина трепетом светотени, контрастами покоя и движения, ощущением обманчивости интерьеров, где не угадаешь, что мелькнуло перед тобой — лицо, или маска, или ее отражение в зеркале — сквозь порхающие газовые накидки в чаду маскарада. Кадры поражали то роскошно ампирным, то аскетическим антуражем, ускользающими бликами света, его вспышками, исчезновениями. Режиссер нашел единство игры актера и операторской «партии» в этом оркестре.

В правилах проката того времени было строгое ограничение метража фильма, и Герасимову пришлось исхитриться, чтобы сохранить в небольшой по нынешним меркам кинокартине главные ценности четырехактной пьесы, сопротивлявшейся сокращениям. Потери, конечно, были, и весьма заметные, и все же Мордвинов сыграл лейтмотив трагедии Арбенина, не укорачивая его смысл и значение. Богатство арбенинских чувств позволило фильму называться лермонтовским. Не только погубленный светом человек, но и погубленное в человеке им самим — вот о чем рассказывал фильм с болью и страстью. Внутреннее действие — воспользуемся термином Станиславского — может быть, впервые при экранизации классики выступило на первый план, не стушевалось перед действием фабульным. И это было общей заслугой создателей лермонтовской кинотрагедии, вот почему они вспоминали дни общего труда как дни счастья.

В мордвиновском Арбенине, «позднем», театральном, сыгранном на сцене Театра имени Моссовета, жил Арбенин ранний, давний, кинематографический, состав его крови не изменился: о том, чем жил Мордвинов в дни съемок фильма, можно понять и по дневниковым записям последнего десятилетия: «Не декларации нужны, а подлинные страсти, духовное напряжение. Надо быть бдительным, чтобы не подменить их «мастерством». Наращивать, накапливать духовную сосредоточенность, без которой не может быть поэзии, будет обыденщина и серость» (с. 590).

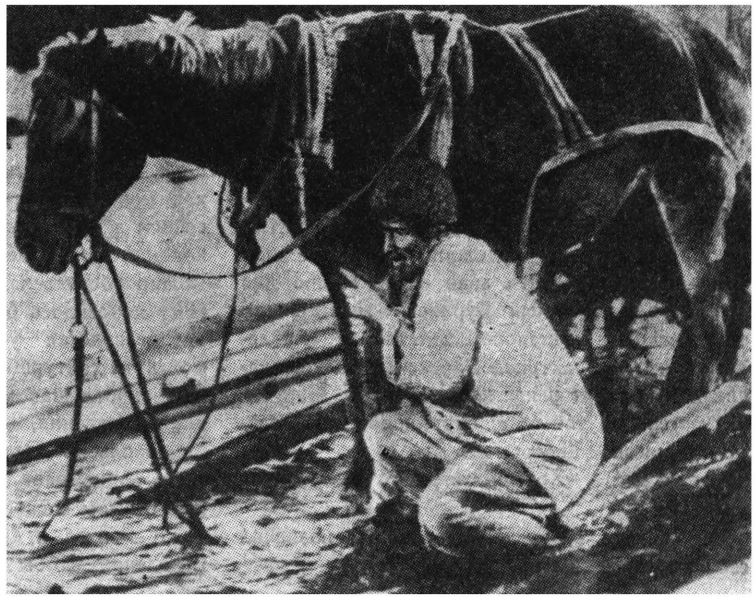
Актеру и актрисе наших дней, в нынешнее десятилетие, просто необходимо перечитывать и помнить эти строки.

Если почему-либо не удавалось достичь таких высот эмоционального напряжения, Николай Дмитриевич тотчас бил тревогу: «Трудно играть. Я весь какой-то несвежий. Весь рисунок неподвижен, мертвый, душа пересказывает, а не говорит заново... Надо, чтобы думала голова, чувствовало сердце, а не язык и голос» (с. 588).

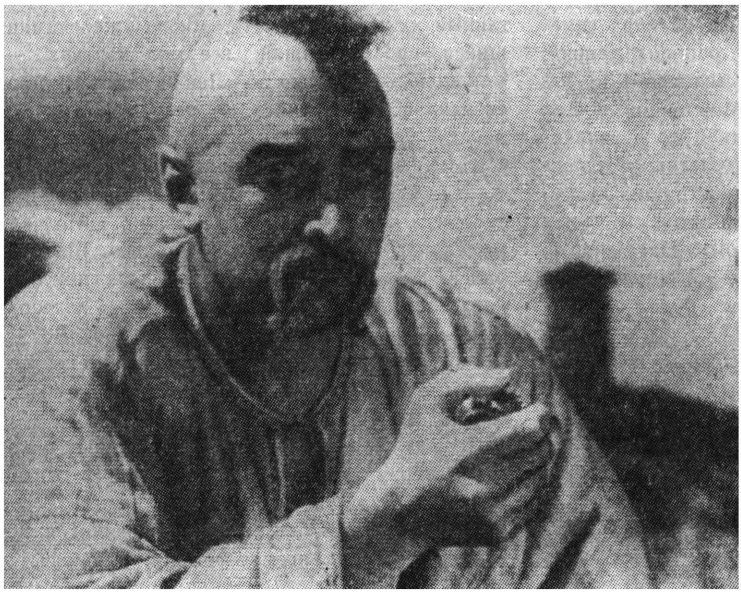
И когда так бывало, зритель отзывался немедленно. «Сегодня смотрел спектакль «испытанный кинематографист», много уже снимавшийся, просмотревший все мои картины, — мой молодой партнер по «Ленинградскому проспекту» Коля Бурляев. У него хорошая голова и самостоятельные суждения, хотя ему всего 15 лет (запись сделана в 1962 году. — *Я. В.*) Он пришел ко мне, сел напротив и смотрит заплаканными глазами. Молчал, молчал да и бросился мне на шею. Разговорился, сказал: «Я первый раз в жизни плакал. Такое я вижу в первый раз», — подчеркнул он, как будто ему лет 50—60. Вот и моему молодому партнеру тоже ясно, что иначе существовать в искусстве не стоит. И ясно, почему не стоит» (с. 535—536).

Не тот ли это момент, когда жизнь одного актера находит продолжение в жизни другого? И когда великие традиции театра находят продолжение в складывающихся великих традициях кинематографии?

А вот драгоценные строки другого выдающегося мастера, равно принадлежащего театру и кино, — Фаины Георгиевны Раневской. Журналисты знают, как трудно заставить ее



«Последний табор»



«Богдан Хмельницкий»

написать хоть строку о своих впечатлениях, мыслях. Но, оказывается, иногда заставлять ее совсем не нужно — если Раневская испытывает подъем духа от встречи с настоящим в искусстве. Вот что она однажды написала Мордвинову: «Я живу впечатлением «Маскарада». Это —потрясение от искусства. Вы — Арбенин — живёте в моем воображении, Вы стоите у меня перед глазами, я слышу Ваш голос, вижу ту или другую позу. И все время волнуюсь воспоминанием о Вас в спектакле» (с. 567). Как хорошо, что Мордвинов сохранил такие свидетельства восприятия искусства другими художниками, его единомышленниками. Это ведь очень важно для всех — то, что юный Бурляев, незабываемо трагический в «Ивановом детстве» и «Рублеве», и великая актриса Раневская, чьи создания всегда стоят у нас перед глазами, живут в искусстве по той же, «мордвиновской», бескомпромиссной программе.

Его закон: «Хочешь играть трагедию — траться».

Он остался верен ему до конца: назначил себе сгореть — и сгорел.

Мордвинов страдал, когда не удавалось выразить в роли боль и счастье человеческое. «За роль в «Парне из нашего города» меня не хвалить, а бить бы надо» (с. 178). Это — строка для самого себя. Он играл в этом фильме роль начальника танкового училища Васнецова — роль, как говорится, заметную, но только функционально. Какие-то звенья роли, давшие хотя бы некоторое представление о Васнецове как о личности, в окончательный монтаж не попали, и Мордвинов бранит не кого-то, а себя — как мог допустить, как смирился. Он бранит себя и за Котовского — а ведь роль сыграна хорошо, фильм не сходит с экрана, и в этом можно убедиться. Но то, что кому-нибудь другому показалось бы достижением, Мордвинову представляется ученичеством. «Так начался мой путь халтурщика, — записывает он в дневнике, прослушав магнитную запись одного радиовыступления, — стыдно!» Никто его за эту радиороль не стыдил — только он сам.

Он записывает после спектакля восторженные отзывы о своей игре, но и крайне обидные тоже — и те и другие как материал для размышлений. Чтобы держать себя не только в стро-

жайшей профессиональной форме, но и ради формы этической, а это такая необходимая художнику форма!

Больше всего Мордвинов радовался, когда находил естественную возможность сыграть счастье любви к человеку, к красоте, к добру. Однажды он нашел повод для этого парадоксальный. Вчитываясь — который раз — в роль Отелло, уже давно исполняемую, он сделал для себя открытие: Эмилия гневно говорит Мавру, что Дездемона погибла ни в чем не виновной, — так пусть же Отелло, хотя бы одно мгновение, ликует: значит, есть на свете чистота, есть прекрасные души, значит, не вернулся хаос!

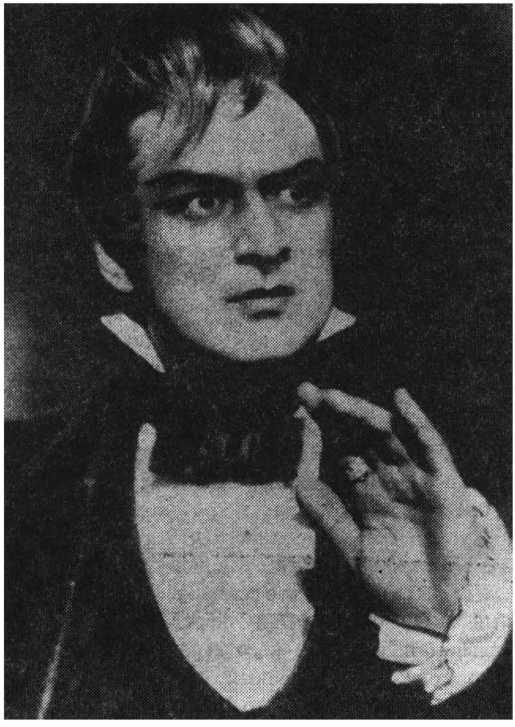
Все Отелло, каких я видел, — Папазян, Остужев, Хорава — в этот момент погружались в самое жестокое отчаяние. Еще бы: мало того, что ты потерял любимую жену, стал убийцей, предстанешь перед судом, ты еще узнал, что Дездемона погибла из-за подлого оговора! Бездну горя играл в этой ситуации знаменитый в театрах на берегах Волги в предвоенные годы трагик Наум Соколов. И Сергей Бондарчук в фильме Сергея Юткевича, и Лев Свердлин, исполнявший в кинопробе роль Айры Олдриджа, выступавшего в роли Отелло в присутствии Тараса Шевченко, и многие другие замечательные актеры. А Мордвинов нашел для себя — и это выражало его мироотношение — драгоценную секунду ликования: есть за что любить жизнь, даже если для тебя в ней уже нет места!

Мордвинов с тем и шел в искусство, чтобы выражать могучую красоту жизни. Есть любопытнейшее свидетельство Ю. А. Завадского о наивном, но славном юноше Коле Мордвинове, уроженце маленького приволжского городка Ядрина, поступавшем в 1925 году в Москве на драматические курсы. Завадский спросил юношу, почему он решил учиться искусству актера. Вопрос был обычным, ответ необычным: «Мне бы хотелось выйти на сцену, обнять зрительный зал и смеяться с ним, и плакать». Наверно, так же ответил бы и народный артист СССР Николай Дмитриевич Мордвинов на такой вопрос в зените своей славы. Итог жизни сошелся с юношеской программой.

Его называли актером-романтиком. Что ж, возражений быть не может. Но почему все же людей, убежденных в том, что жизнь, несмотря ни на что, разумна и добра или может стать такой, называют романтиками? Романтик — это как будто не совсем реалист. Мордвинов тысячу раз слышал о себе, что он романтик, сам не раз пытался сформулировать свое кредо: романтика реальности, реалистическая романтика. Ни одна из этих формул не прижилась, не стала окончательной, быстро уступала место другим. И всегда, мне кажется, Мордвинов немного удивлялся: кем же еще быть духовно здоровому человеку, как не романтиком?

То, что принято называть романтичностью, Мордвинов, я думаю, считал просто нормальным состоянием чистой души. «Я будущность свою измерил обширностью души своей», — это слова его любимейшего поэта Лермонтова. Такой была и душа Мордвинова.

Удивительно то, что именно такой редкостный актер оказывается нередко в затруднительном положении: кого играть? Актер бытового тона, прирожденный прозаик быстрее и легче находит свое место в репертуаре. Нет ничего обидного в слове прозаик, ведь в конце концов художественная проза так же драгоценна, как поэзия, — но актер романтического, поэтического склада мышления намного дольше ждет роли и в театре, и в кино. Даже если ему удалось преодолеть ограниченное, ходульное представление о романтичности. Мордвинов был романтиком в «Богдане Хмельницком», выстроенном, как он сам писал, по законам песни, но и в прозаическом повествовании о повседневности, скажем, в «Ленинградском проспекте» Исидора Штока — тоже. Это была драматическая хроника одной рабочей семьи. В одном случае мордвиновский романтизм — это особая песенная структура, плотно сближающая кульминации действия, ориентированная на контрастные характеры и предельно конфликтные положения. Мордвинов превосходно справлялся с таким строем роли, но и в структуре прозы умел быть естественным. Его старшие собратья по романтизму — Ю. М. Юрьев, А. А. Остужев — были больше привязаны



«Маскарад»

к образу-песне. Мордвинов уверенно расширял диапазон романтического актера, делал более свободным выбор ритмов, интонаций. Его Котовский несомненно романтик по духу — с песней он появляется в первом кадре фильма, и затем, словно строфы легенды о рыцаре революции, выстраиваются один к одному подвиги героя; при всем при том фильм А. Файнциммера и исполнение главной роли в нем — это повесть о реальном характере в реальных обстоятельствах. Мордвинов не стесняет себя в выборе красок, его Котовский рычит в ярости, сграбастав мерзавца Каракозена и выбрасывая его из окна гостиной, — все это происходит в ключе темпераментного, но прозаического повествования.

Мордвинов ценил классическое, неопровержимое определение романтического чувства, найденное Александром Блоком: это у д е с я т е р е н н о е чувство. Естественное, но крайне интенсивное. Кульминация духовной жизни.

Такой романтике и служил, расширяя ее границы, Мордвинов.

Иногда его романтика — это и строй чувств, и строй стиля — как в «Маскараде», и всегда — строй души. Романтиком был совсем земной Лука в картине «Когда улетают аисты». Недаром Николай Дмитриевич потом не раз шутливо говорил, что грим Кристиана Луки — это старческий грим Арбенина... Романтичность создавалась интенсивностью чувств, любовью к жизни, к прекрасному в человеке, к своему народу.

Он убежденно, можно сказать принципиально, избегал естественности, если это была естественность бедных, элементарных чувств. Забота у многих из нас, утверждал Мордвинов, играть просто, играть жизненно, а получается серо и вяло, то есть неестественно и нежизненно. Потому что нормальному человеку свойственны сильные чувства. На том, как говорится, Мордвинов стоял.

Его можно назвать м а к с и м а л и с т о м в искусстве. Он был воинствующим противником не прозы, но прозаичности, не будней, но будничности в драматургии. Он постоянно выступал против становящегося время от времени модным в мировом искусстве бесстрастия. Именно поэтому хотел сыграть Хемингуэя, считая сдержанность хемингуэевского стиля — только средством выразить скрытое кипение страстей человека тревожного, трагического времени. Его кумирами были Микеланджело, Шекспир; Лермонтов — великие максималисты в искусстве.

●

Храню в памяти редкостное впечатление юности.

Это было в подвальном театрике в одном из сретенских переулков. В январе 1933 года я и мой товарищ, будущий драматург Александр Гладков, стали свидетелями театрального чуда. Молодой театр Завадского играл в первый раз «Ученика дьявола». Сцена изображала унылый дом миссис Даджен — женщины ограниченной и злой, ханжи, презираемой собственным сыном

за жадность, за безнадежно тусклое отношение к жизни. Спектакль начинался скучно-придирчивым разговором миссис Даджен с домочадцами. Вдруг из зрительного зала на сцену выходит необыкновенный парень. Высокий. Статный. Красивый. Звонкий. Победительный. Как редки и прекрасны такие театральные «вдруг», остающиеся в памяти навсегда! «Где они взяли такого?» — шепнул Гладков, юный театрал, уже тогда знавший всех актеров и актрис Москвы. Это был Дик Даджен! Он сел не за стол в доме своей матери, а на стол. В широкополой шляпе, стянутый в талии тугим широким ремнем. Веселый, насмешливый, громогласный. Герой с головы до ног.

Москва уже видела и приметила Мордвинова в роли белогвардейца Соболевского в «Простой вещи» по рассказу Б. Лавренева. Но всегда остается в силе закон зрительных залов: любовь захватывающая возникает к актерам, играющим героя. Соболевский был сыгран блестяще, но разве можно было сравнить тот эффект с этим, с явлением артиста зрителям в образе Дика Даджена. Все, что хотел сказать Бернард Шоу своей пьесой о безбожнике-контрабандисте, более преданном людям, чем ханжи-мещане, молодой артист сыграл празднично, легко. Фейерверочно. Позже мы узнали, что Мордвинов не очень схож обликом со своим Диком, что он и мешковат несколько, и не так уж уверен в себе, бывает тяжелодумом, застенчив, совершенно лишен обезоруживающей агрессивности Дика, но от этого он понравился нам еще больше: значит, не матери-природе обязан он победительностью Дика, а самому себе, своему мастерству и умному пониманию роли; значит, секрет актера не в роскошной «фактуре», а в способности усовершенствовать свою природу, подчинить ее замыслу, трансформировать.

Много лет спустя мне довелось познакомиться с Николаем Дмитриевичем, мы беседовали об одной его кинематографической роли, и я снова убедился, что он на своих героев не очень-то похож, — скромно-интеллигентен, сутуловат, неутомимый книгочей, недаром на носу — очки. Его Дик выглядел празднично, он сам — несколько прозаично. Значит, подумал я, Мордвинов в самом деле не баловень судьбы, а мастер-виртуоз, знающий, чего он хочет в искусстве, и умеющий осуществлять задуманное, это ведь и есть мастерство.

Он и в самом деле был актер-труженик, человек чистой и доверчивой души, полный творческих сил и постоянно озабоченный приращением опыта. Всегда испытывал жажду самоконтроля, самопознания.

Против чего поднимал голос вслух или про себя этот актер-максималист, не разрешавший себе компромиссов ни в чем? Прежде всего, против довольства малым. Он яростно возражал везде, где это было ему доступно, против готовности считать заурядность персонажа в пьесе или сценарии — терпимой, среднее исполнение — допустимым. Верил, что в человеке заключены силы богатырские, и будил их — в самом себе и в своем герое.

Трудно назвать другого актера с такой же ясно осознанной сверхзадачей всей жизни.

Он был влюблен в натуры талантливые, крупные и требовал от себя: будь не мельче. Не искал оправдания посредственно прошедшей съемке, разболтанному гастрольному спектаклю. Всегдашняя ориентация на максимум не давала ему ни дня полной удовлетворенности достигнутым, не разрешала естественной иногда снисходительности к самому себе — ведь в конце концов многое в театре и на съемках зависит от организаторов дела. Он неукоснительно с огорчением отмечает в своих постоянных записях диалог, в котором не возникли живые чувства, эпизод, оставивший зрителей равнодушными. Среднее — его ненавистный враг.

О каких ролях мечтал Мордвинов — не платонически, а практически, с книгой и карандашом в руках? Больше всего — о Гамлете. В этой роли он находил все, чем дорожил в людях и в искусстве — и ни разу его замыслы не сошлись с планами режиссеров. Так же деятельно стремился он сыграть Булычева. И тот и другой полны жизненных сил, мысль того и другого острокритична и устремлена к первоосновам человеческих отношений — вероятно, этим они и были дороги артисту. Мордвинов не просто хотел, а жаждал работать над ролями Расколь-

никова, Несчастливцева, Галилея, Чацкого, Фомы Гордеева. В сущности, каждый из них — тоже максималист. Раскольников, бросающий страшный вызов своей же человеческой природе ради того, чтобы стать сильнее нечеловеческих обстоятельств. Несчастливцев, странствующий рыцарь высокого искусства, предпочитающий кочевать по Руси с приятелем-шутом, только бы не оказаться в одной упряжке с такими хозяевами жизни, как госпожа Гурмыжская или купец Восьмибратов. Галилей, открывший людям драгоценную истину и страдающий от того, что пошел на компромисс. Чацкий, поднимающий голос против общества, в котором родился и вырос. Фома Гордеев, бунтующий одиноко и безнадежно против купеческой твердыни... Можно ли назвать все эти образы романтичными? Едва ли. Но все — натуры воинствующие. Прибавьте к этому перечню ролей-замыслов роли сыгранные — какой великолепный ряд характеров! Горный кряж, возвышающийся над равниной.

Можно было бы назвать немало блестящих предшественников Мордвинова — мастеров романтической школы, но вот его отличие: он не разрешает себе личного устойчивого романтического стереотипа. Он строго требовал от себя и вообще от актера неповторимости внешнего рисунка и духовного облика в любой роли. Даже любимого Василия Ивановича Качалова он критиковал за то, что прекрасный качаловский голос звучит одинаково, независимо от того, какую роль он играет. И Юрьева — за то, что его голос всегда «юрьевский». Нельзя быть артистом одной роли, нельзя в каждом новом образе предлагать зрителю самого себя, свое личное обаяние; даже в опере — напоминает коллегам Мордвинов — Шаляпин искал каждый раз особенную характерность голоса.

Внук Станиславского, каковым считает себя Мордвинов, в новой роли обновляет весь свой профессиональный иструментарий. Иначе, считал он, скучно жить в ролях. И нельзя рассказывать с экрана или со сцены о себе самом, это нескромно. Нельзя заменять собой Пушкина и Лермонтова, Толстого и Горького.

Каждый его герой наделен неповторимой характерностью, чего и требовал Станиславский. Веселая удаль, свойственная южанину, общительность, юмор, некоторый апломб, любовь к эффектам — у Котовского; напряженный интеллектуализм, мучительные раздумья о красоте души и порочности, мятежный дух — в Арбенине; простодушная, целомудренная крестьянская влюбленность в мир — в Кристиане Луке.. и все это находит созвучие в душе актера.

Однажды Мордвинов заметил: «Я снимался в двух ролях полководцев, оба они на конях, оба имели дело с народом, оба бриты, много могу перечислить того, что они имели оба. Но в искусстве интересно то, чем они отличались друг от друга». Так рассуждает актер-аналитик, развивший в себе изощренную способность улавливать неповторимое в человеке.

Романтическое всегда связано в нашем представлении с высокой изобразительной культурой кадра, вообще с красноречием формы. С ее «выисканностью» (любимое выражение Мордвинова). Мордвинов не ждал кристаллизации формы от режиссера и оператора, он был в этом отношении взыскателен и сам умел подсказать кое-что авторам фильма. Я услышал подтверждение этому от В. В. Горданова. Он говорил:

— Было принципиальное различие в моих «операторских» взаимноотношениях с такими, скажем, первоклассными актерами, как Николай Симонов и Николай Мордвинов. В чем различие? Снимая Симонова, я должен был заботиться об одном — не ограничивать строго площади, на которой действует этот артист, не лишать его возможности импровизировать, иначе он увядал на съемочной площадке, становился малоинтересным. Не говорю, кто из них лучше, кто хуже, не об этом речь. Говорю о роде таланта актера. Мордвинов хорошо знал, чувствовал изображение. Он видел себя со стороны и выстраивал изображение. С первых дней работы над «Маскарадом» мы с ним углубились в альбомы Добужинского, Лансере, Бенуа, вместе искали, намечали кадры, во всяком случае, их характер. Мы в этом отношении шли навстречу режиссеру, помогали ему, не были его иждивенцами, как это нередко случается. Характерно, что прическу и грим Арбенина Мордвинов нашел самостоятельно, в спорах с

таким выдающимся мастером-художником, как Литон Линджан. Непокорная прядь волос, своенравно упавшая на лицо Арбенина, — вот штрих, найденный актером и действительно давший ему ощущение этого своенравного, мятежного, не вписывающегося в ровный ход жизни характера.

Мордвинов как бы прорисовывал в своем сознании внешний облик персонажа, не дожидаясь указаний режиссера, художника-постановщика или оператора. И не случайно мы находим в его «проекте» роли Богдана: Богдан должен быть сказочно красив. Совсем по-другому, но тоже сказочно красивым был задуман и образ Григория Котовского. Не просто красивым, а сказочно красивым. Это — от его исходной позиции, от представления о своем месте в искусстве: он искал точку встречи реальности с легендой, сказом, украинской думой. Вот почему он так долго ищет в формуле своего искусства соединения реального с романтическим. Соединения, а не замены одного другим. Сказка входит в структуру романтического образа.

Вместе с Савченко он отказывается от парадного, оперного реквизита, от «Богдана в парче» — это было оговорено с самого начала и соблюдалось неукоснительно. Великолепие Богдана в могуществе разума, рыцарской верности, в любви, пусть поруганной. А парча — она уместна лишь в торжественных заключительных аккордах сказа о торжестве правого дела. Много лет спустя, в «Ленинградском проспекте» Исидора Штока Мордвинов играет Забродина в смешном, укоротившемся от химчистки, совершенно домашнем джемпере — это было демонстрацией романтического начала, не боящегося бытового тона. Строй души старика Забродина одолевал заземленность обстановки. «Удесятеренное чувство» уже не избегало бытового антуража. Это была актерская демонстрация силы романтического начала в человеке. Заметим это для совершенствования представлений о возможностях романтизма и романтического искусства.

Самое точное исполнение чужого замысла его не удовлетворило бы. Ему необходимо было соединить замысел драматурга и режиссера со своей системой ценностей. «Жить не по «моде», а по своему сокровенному желанию. Непременно искреннему. Не надуманному. Подслушанному в тайниках своей души. Нежизненное, честное и будет обязательно современным».

«Котовский»

Такую связь видит актер между своими героями и самим собой.

Он писал: нужно подвижничество в искусстве, тогда станет многое ясным, а потому простым и легким». Какая парадоксальная связь, не правда ли, между подвижническим служением делу и легкостью работы! Из глубин отечественной духовной культуры идет это представление о любимом деле как о подвиге. Это были для Мордвинова не красивые слова, а рабочая повседневность — подвижничество, самоотдача, служение зрителю. Он терпеть не мог актерскую браваду, кокетливую самоуверенность и потому требовал от режиссера изрядного времени на подготовку к съемкам. Но умел импровизировать и даже знаменитую речь-призыв Богдана к войне — ключевой эпизод фильма — сыграл импровизационно, но только потому, что Савченко хотел захватить актера врасплох, добыть таким способом его «непосредственность». Что же, кинорежиссеры любят, в отличие от режиссеров театральных, такую несделанность, несрепетированность, и Мордвинов, как говорится, не подкачал. Потому что был полон до краев болью и гневом «Хмеля». Однако он просил Игоря Савченко и вообще всех постановщиков помочь ему основательно вооружиться к съемкам.

С годами он все больше понимал, что эмоция, возникающая у актера в момент игры, должна быть здоровой и радостной, даже если он играет мучения героя. Но к здоровой и радостной эмоции надо прийти, надо заслужить ее подвижническим трудом. Такова тайна психофизического творческого процесса, происходящего у всех на виду и все-таки загадочного.

Как он входил в роль? Ни в коем случае не на режиссерском поводке, хотя как человек во всем современный прекрасно понимал роль режиссуры в сложном ансамблевом искусстве театра и экрана. Но сам обычно отказывался от должности режиссера или сорежиссера, такой престижной.

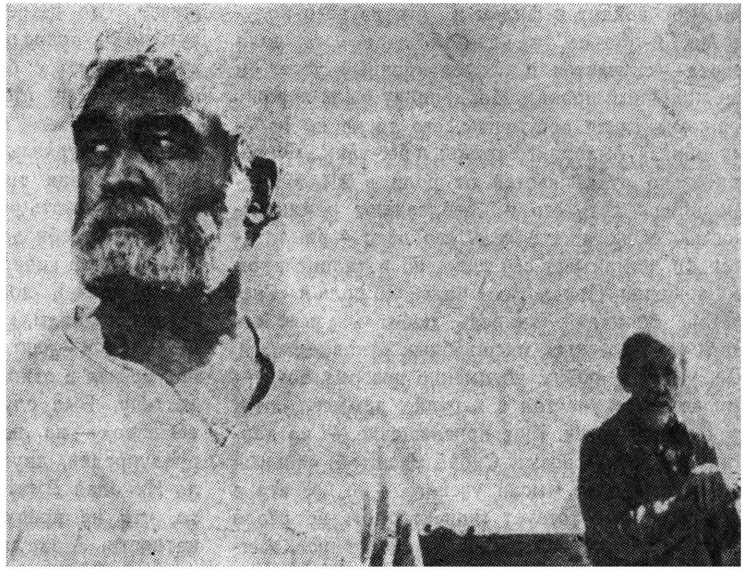
Музыка была для него едва ли не самым надежным подсказчиком рисунка роли, ее ритмов, пластики, в конечном счете ее сути. Когда Игорь Савченко готовил с ним роль Богдана, в Киеве проходил слет бандуристов. Савченко и Мордвинов слушали каждого. Немало было спето песен о «Хмеле», но одна поразила актера и режиссера: «Ой, Богдане, Богуне, Нечае, Кривоносе...» Это была грозная и печальная песня-заклятие, призыв к боевому товариществу. Она стала камертоном роли и фильма в целом, соединила его части, создала его строй.

Мордвинов ценил в Савченко музыкальность, любовь к песне, знание народного мелоса. На долгих дорогах Украины, усевшись в машине, они пели дуэтом — Савченко тенором, Мордвинов баском. Они могли петь часами, песня участвовала в спорах о задуманном фильме. Тут бывали и споры, и взаимное согласие.

Готовясь сниматься в роли цыгана Юдко в «Последнем таборе», Мордвинов наслушался таборных песен, насмотрелся плясок. И цыгане признали его знатоком своего искусства. Мордвинов рассказывал в кинолектории, как однажды молодой цыган попросил его: «Товарищ Мордвинов, станцуй для меня, пожалуйста, очень прошу тебя, а потом я для тебя станцую». Крупицы природной романтики в реальности... Актер дорожил ими.

Мы привыкли думать, что романтический актер — это пламенный мочаловский порыв, взрыв темперамента сегодня и неразбуженное чувство завтра. В творчестве Мордвинова романтическое начало встречалось с любовью к анализу. Неотступному, ежедневному, беспощадному. Он сам исследует каждый свой шаг в искусстве, разбирает плюсы и минусы нового прочтения давно знакомого эпизода, проявляет самый пристальный интерес к аналитической статье критика-профессионала, к придирчивому разбору его роли в письме неравнодушного зрителя.

Он подробно фиксирует разбор роли Отелло, сделанный одним критиком в дружеской беседе, и потом возвращается к нему, когда найдены новые акценты роли и иначе трактованы узловые эпизоды. Не потому, что он согласен со всем услышанным — он спорит, и весьма аргументированно, но считает самый



«Когда улетают аисты»

спор необходимым для продолжения размышлений о роли.

Он бывает и резок с критиками, даже самыми одаренными и эрудированными. Оказавшись однажды соседом Ю. Юзовского в зрительном зале и услышав, что он собирается писать книгу об актерах, в том числе о нем, Николай Дмитриевич просит именитого критика забыть о его существовании. Резко, несправедливо, неделикатно? Пожалуй. Одна из статей Юзовского причинила ему острую боль, и он не скрывает этого. Что ж, нельзя сердиться на актера, если твой критический разбор им отвергнут. В конце концов, это наша критическая профессиональная обязанность — спорить, доказывать, убеждать, переубеждать, и было бы странно, если бы мы, критики, ожидали непременного согласия со всем сказанным и написанным. Плохо одно — если рассердившийся актер или драматург предпримут против тебя меры административно-репрессивного характера, а спор — в порядке вещей.

Мордвинову не раз приходилось выслушивать критическое мнение товарищей по искусству, притом самых уважаемых. Сильно огорчал его своими отзывами режиссер А. Д. Попов. Мордвинов прежде всего запоминает сказанное, но нисколько не капитулирует. «Нет, нет... не терять идеала, идею, образ, — записывает он по поводу разбора роли Отелло.— Не искать оправданий, не смущаться разноречивостью суждений» (с. 216). Хорошо, когда актер активно принимает или активно отвергает критику, но обдуманно, на уровне критики.

Вот характер его отношений с учителем, старшим товарищем, другом, открывшим ему путь в искусство:

— Юрий Александрович, я требую от вас настоящих корректив. Я делаю одно — вы молчите, делаю другое — смотрите, пробую потретьему — одобряете... Что же из всего этого правильно?

Завадский, конечно, не обижается на «требую» — хуже во сто крат нетребовательность к себе, к режиссеру, к партнерам.

Мордвинов всю жизнь страдает от долгих пауз в ожидании новой работы. И все же не раз пробует отказаться от ролей, представляющихся ему компромиссами. Известны оправдания актеров, берущихся за любую роль: во-первых, неизвестно, когда тебе предложат другую, во-вторых, никто не знает, какие сла-

гасмые войдут в фильм и что из него получится, в-третьих, в каждом деле есть доля риска — случается и непредвиденный успех, и неожиданный провал. Мордвинову были хорошо знакомы такие аргументы, его тоска по новому образу бывала жестокой, и все-таки... Он решительно отказывается от роли в «Человеке-амфибии», хоть его и соблазняют романтичностью сюжета: это ведь его дело — романтика! Да, романтика его дело, но в талантливом воплощении. Предлагают большую роль в «Секретаре обкома» — он ведь любит и умеет играть роли волевых, масштабных руководителей. Да, умеет и любит, но именно поэтому воздерживается от участия в картине, замысел которой его не увлек. Еще приглашение — на картину «Иду на грозу». Снова масштаб, сильный характер, полет мысли ученого — но все это в сценарии присутствует «инвентарно», не стало его подлинным содержанием. Мордвинов всегда видит различие между содержанием и содержимым, между перечнем событий и анализом характера героя в событии, между реальностью личности героя и эпитетами по его адресу. И возвращает, возвращает роли. Не согласился сниматься в «Случае на шахте восемь» у В. Басова, в «Цели его жизни» у А. Рыбакова, у Г. Рошаля в экранизации «Хождения по мукам». Даже режиссеры-мастера, люди талантливые и всеми уважаемые, не могут увлечь его своими замыслами, если нет в сценарии того, что он ищет.

И когда актерское кислородное голодание становится нестерпимым, Мордвинов изобретает концертные номера, в которых эстрада становится для него продолжением сцены и экрана: он читает в сопровождении оркестра народных инструментов «Песню про купца Калашникова», исполняет композицию по «Отелло» с симфоническим оркестром, хором и певцами-солистами (музыка В. Юровского). Со свойственной ему увлеченностью выступает в любимых ролях на сценах периферийных театров, с местными актерами.

Он отправляется в школу, обыкновенную среднюю школу, к мальчикам и девочкам, и читает им классику, ведет разговоры об убеждениях, о понимании своего места в общей жизни. Его встречают настороженно — не задумано ли новое педагогическое мероприятие? — а провожают с благодарностью, с ожиданием новых встреч. Мордвинов затеял эти встречи потому, что его беспокоили проявления негативных настроений среди подростков. Глубинная, коренная традиция российской интеллигенции — искать решение волнующей тебя проблемы не у себя дома, а в миру, как говорится.

Нет конца спорам о том, должен ли артист в своей личной жизни абсолютно соответствовать принципам, которые исповедуют его герои. Мордвинов — соответствовал. Он был этически безупречен в отношениях с товарищами по коллективу. Был случай, когда он заболел и в «Отелло» — на любимую его роль! — ввели, не предупредив, другого актера. Это травмировало Николая Дмитриевича — не то, что ввели, а то, что не предупредили, не проявили деликатности. А когда заболел Борис Оленин, игравший Яго, и возникла мысль заменить его в телевизионной версии спектакля, Мордвинов воспротивился, потребовал ждать выздоровления Оленина. Товарищеская этика была для него необходимым условием творчества, можно сказать даже так: одним из источников творчества.

●

В этом году Николаю Дмитриевичу Мордвинову исполнилось бы 80 лет. Теперь многие отшучиваются от юбилейных поздравлений. А все-таки юбилеи нужны. Хотя бы для того, чтобы сообща вспомнить таких художников, как Мордвинов. Не почтения к ним ради, дело в другом. Надо товарищам по искусству чаще обращаться мысленно к строю жизни и мышления таких художников-подвижников. Это просто необходимо для нормального эволюционирования актерских поколений. Для того, чтобы не истощалось чувство любви к живому искусству. Пусть случаются в отношении зрителей к актерам и актрисам увлечения неглубокие, недолгие, беды в этом нет, если не исчезает ощущение и понимание больших ценностей в искусстве.

Я много раз обращался здесь к страницам дневников Мордвинова, собранных и изданных благодаря святому отношению к его памяти

Ольги Константиновны Табунщиковой-Мордвиновой. Их значение для формирования мышления и чувствования молодого артиста наших дней может быть чрезвычайно значительным, и не только потому, что в дневниках точно и интересно зафиксирован профессиональный опыт артиста. Еще важнее, может быть, то, что в «Дневниках» очерчен круг повседневных забот, тревог, огорчений, радостей артиста, гораздо более широкий, чем круг чисто кинематографических и театральных огорчений и ликований. Когда в печати или на клубных встречах идут споры, теперь нередкие, о том, не подчиняет ли сегодня молодой актер мир своей души суете сует, не мельтешит ли в жизни, а потому и в искусстве, я вспоминаю радости и печали Мордвинова и Свердлина, Гарина и Дмитрия Орлова, Штрауха и Хмелева. Как же широк мир мордвиновских интересов, волнений, беспокойств! Для него космический старт, даже не первый, радостное или тревожное событие в международной жизни — факт личной биографии. По записям Мордвинова можно узнать не только историю трактовки ролей Арбенина и Отелло, но и многое другое: что занимало, восхищало, терзало, озадачивало сограждан Мордвинова, живших жизнью очень непростой, не столь комфортабельной, как хотелось бы, но такой просторной! Он не был аскетом ни в малейшей мере, жил всеми радостями человеческими, но был начисто свободен от суеты, мнимых проблем, мещанского эгоцентризма, погони за мелкими выгодами, от пошлой замкнутости на сугубо личных успехах-неуспехах. Со стартами космическими он сопоставляет старты личные и часто огорчен тем, что велики паузы между значительными трудами. Можно было бы ему работать в кино и в театре еще плодотворнее, если бы не ждать годами притягательных ролей, не видеть равнодушие на лице режиссера, когда излагаешь ему захвативший тебя проект фильма или спектакля. В сущности, одна забота не давала ему покоя — отдать любимому делу все силы, которыми располагаешь.

Этому и учиться бы в первую очередь у Мордвинова, у таких художников, как Мордвинов.

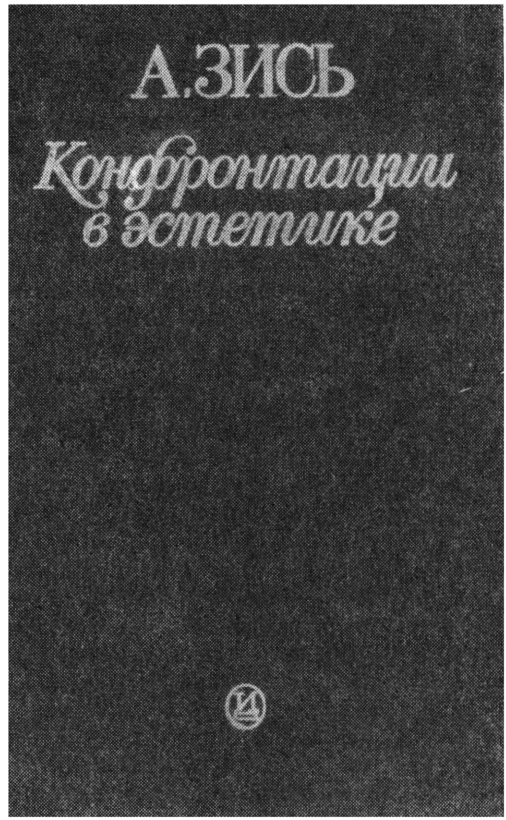
...Недавно Вячеслав Вячеславович Горданов рассказал мне вот какую любопытную, мне кажется, историю. Готовясь к съемкам «Маскарада», Николай Дмитриевич ощутил желание владеть какой-нибудь старопетербургской барской вещью, предметом житейского обихода такого человека, как Арбенин. Мордвинов был начисто свободен от страстей приобретательства, но вот такое желание, естественное для актера, вдруг заявило о себе. Кто-то из ленинградских старожилов продавал тогда массивный золотой перстень, очень красивый. Мордвинову эта антикварная вещь была не очень-то по средствам, но жена Ольга Константиновна, тоже человек театра, верно поняла самочувствие Николая Дмитриевича, ничего общего с миром Арбениных не имевшего, уроженца заштатного городка, где аристократы никогда не проживали и даже не бывали, и убедила мужа экономить на всем, но антикварный перстень купить. Так и сделали.

...Когда великолепные кони мчат легкие санки по набережной Невы, мимо Медного всадника, вдоль ряда фонарей, бросающих в морозную тьму колышущиеся круги света, и Арбенин, сидя в санках, пряча лицо от снега, ощущает себя сильным хозяином мира сего, зритель не может, конечно, знать, что на руке Евгения Александровича — массивный перстень, своего рода знак принадлежности к миру властных и благополучных людей. А актеру эта вещь сыграть Арбенина помогла

Николая Дмитриевича уже несколько лет нет на свете. Однажды Ольга Константиновна звонит Горданову в Ленинград и спрашивает совета, как поступить с арбенинским перстнем. Горданов был удивлен: «Почему надо как-то поступать? Это вещь ваша, пусть и будет у вас».— «Нет, вещь не моя — Арбенина. Может быть, выслать «Ленфильму?» — «Но у нас нет киномузея, храните у себя». — «Я уже немолода. Может быть, послать вам?» — «И я, увы, немолод и живу один». — «Как же быть?»

Так ничего и не надумали.

Мне кажется, этот разговор дает некоторое представление об этике микромира, в котором жил Мордвинов, который он создавал для себя, для своего искусства.



В. Толстых

О пользе книг по эстетике

«Доподлинный посредник — искусство. Говорить об искусстве — значит посредничать посреднику; и все же за таким занятием мы обретаем немало ценного»[1]. В этом афористичном высказывании Гёте заложена «мина замедленного действия», ибо всякому, кто когда-либо брал на себя труд судить об искусстве, хорошо известны парадоксы этого занятия. Вот один из них.

Наша эстетическая наука выстрадала многолетней практикой активного вмешательства в дела и нужды советского искусства право на конкретность суждений. Эстетика не может сегодня, ссылаясь на то, что ее предметом являются наиболее общие законы эстетического сознания, уходить от конкретных оценок по поводу конкретных художественных явлений. Одним словом, вряд ли есть необходимость ныне призывать большой отряд советских искусствоведов, критиков и философов-эстетиков следовать классическому положению диалектики о конкретности истины. Сегодня все — и издатели, и авторы, и читатели эстетической периодики — равно устали от «общих мест» и предпочитают схематизму формул живой и содержательный разговор. Но из этого не следует, что менее важны и существенны общетеоретические и методологические проблемы эстетики и искусствознания (в том числе киноведения и кинокритики). Полностью сохраняет свою актуальность ленинская мысль: «Кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натыкаться» на эти общие вопросы»[2]. В данном случае речь идет о вопросах, которые помогают художнику или критику разобраться в живом потоке, именуемом «современное искусство», обозначить ведущие, наиболее влиятельные его тенденции,

[1] Гёте. Максимы и рефлексии. Собр. соч. в 10-ти т., 10. М., 1980, с. 423.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 368.

процессы, явления. В числе таких всегда актуальных вопросов и вопрос, «что такое искусство».

Это небольшое введение понадобилось для того, чтобы обратить внимание читателя на недавно вышедшую книгу известного советского эстетика и искусствоведа А. Зися «Конфронтации в эстетике»[3], в которой проблема искусства — его социальной сущности и функции — поставлена во главу угла и является смыслообразующим моментом всех теоретических размышлений автора. Эти заметки — не рецензия в строгом смысле слова, а скорее приглашение к разговору на темы, или «сюжеты», как называет их автор монографии, которые весьма разнообразны, но при этом объединены главной целью — раскрыть существо марксистско-ленинской концепции искусства. Последняя представлена в книге в «очерковой» форме, через освещение таких вопросов, как взаимоотношения искусства и философии, специфика научного и художественного мышления, проблема массовой культуры и «качества» искусства, разнообразные вопросы теории и практики искусства социалистического реализма и т. д. Обсуждение этих проблем в свободном диалоге с автором, с одной стороны, и читателем — с другой, — такова цель этих заметок.

Вопрос о специфической природе и общественном предназначении искусства, как известно, никогда не был абстрактно отвлеченным, «академическим». Каждая эпоха и общество вынуждены решать его как бы заново (разумеется, опираясь на доставшиеся по наследству знания), в соответствии со своими потребностями, интересами, наконец, просто с учетом «живой истории дня». Нужда в обсуждении этой темы в настоящее время очевидна. Пожалуй, никогда еще не выступала так остро необходимость борьбы с тем, что выдается за искусство, но имеет к нему очень отдаленное касательство, что лишено эстетической (а стало быть, и общественной) ценности. Ведь не случайно с трибуны партийного съезда говорилось о том, что актуальностью темы все еще часто прикрываются «серые, убогие в художественном отношении вещи»[4]. Явление это живучее и давнее, и сладить с ним, как показывает практика, совсем не просто.

И тут мы как раз «натыкаемся» на общий вопрос о природе искусства.

Попробуйте задаться вопросом: все ли из того, что попадает на экран или показывает экран, можно считать искусством? Согласитесь, ответ во многом зависит от того, что считают и называют искусством вообще. Если искусство всего лишь некая устоявшаяся внешняя форма, именуемая «фильмом», «сценарием», «спектаклем», «романом» и т. п., обладающая набором известных приемов и средств подачи материала, то тогда придется признать, что все получившее «облик» фильма или сценария и есть искусство, и такового, то есть искусства, очень и очень много. Но совсем иная картина получится, если критерием искусства будет взято нечто более содержательное, менее «формальное», и все мы, зрители и критики, однажды осознаем, поймем, что настоящего искусства не так-то уж и много, что вообще нет искусства «плохого» и «хорошего», а есть просто искусство и неискусство. Ибо что такое «посредственное» (или «серое») искусство, как привыкли мы именовать «поток» фильмов, ничего не дающих ни уму, ни сердцу? Почему сие нехудожественное «варево» принято считать искусством, пусть и «плохим», «серым», но искусством? Как говорится — на каком основании? Разве не интересно и не полезно когда-нибудь выяснить, что это за «основание»? Почему бы не поговорить серьезно на эту тему? Серьезно — значит, начистоту, называя все своим именем, стараясь обнаружить истоки возникновения «серости», «посредственности» в нашем кинематографе...

Вот какие мысли возникли у автора этих заметок, когда он знакомился с книгой А. Зися.

Задуматься есть над чем. Меняется ситуация, в которой живет и осуществляет свою миссию искусство. Лидирующее положение политики и науки в сфере общественного сознания, с одной

[3] Зись А. Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М., 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

[4] См.: Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

стороны, активное участие и использование искусства в идеологической борьбе — с другой, заставляют по-новому решать традиционную проблему функциональной «нагрузки» искусства. Приходится считаться с рядом трудностей и противоречий объективного порядка в процессе формирования личности нового человека (мы не случайно заговорили о проявлениях в условиях нашего общества бездуховности, «потребительской» психологии и т. п.). На место и роль искусства в общественной жизни очевидное влияние (понятно, не обязательно прямое) оказывают такие процессы, как растущая специализация и интеллектуализация труда, потребность общественного производства в новом типе производительного работника, сочетающего высокий профессионализм с общей культурной подготовкой. Наконец, массовый характер культуры, ценности которой осваиваются и усваиваются далеко не равнозначно всеми членами общества, также затрагивает исконные, кровные интересы искусства и ставит его перед новыми проблемами, в историческом плане — беспрецедентными. Как видим, существует немало реальных оснований для того, чтобы один из «классических» вопросов эстетики стал предметом самого пристального рассмотрения.

Важно, разумеется, чтобы каждое новое исследование «старой» проблемы давало приращение знания, раздвигало горизонты эстетического сознания.

Проведенные в последние десятилетия дискуссии по проблемам реализма и модернизма, природы и специфики искусства, положительного героя уже продемонстрировали способность нашей эстетической мысли ставить на обсуждение коренные, принципиальные вопросы теории и практики художественной деятельности, эстетического воспитания; решать их в соответствии с потребностями социалистического общества, с задачами идеологической борьбы. Опираясь на достигнутые в ходе этих дискуссий позитивные результаты, надо пойти дальше в разработке кардинальных вопросов теории. Голод на эстетическую литературу в основном уже удовлетворен, и ныне требуется выйти на новый уровень изучения феномена искусства. Наша эстетика сегодня, надо признать, несколько «успокоилась» и нередко обходит острые углы художественного творчества, фактического состояния массового эстетического вкуса, сложные, отнюдь не простые отношения между искусством и его «аудиторией». Сделанное на XXVI съезде КПСС напоминание о том, что наука должна быть постоянным «возмутителем спокойствия», полностью относится и к эстетике, киноведению и кинокритике. Безыдейное, мещанское искусство начинается с беспроблемности, с нежелания авторов произведений вмешиваться в общественную жизнь по существу, то есть с игнорирования реальных противоречий и проблем современного общества. Это надо подчеркнуть особо, так как мнимо гражданские произведения могут декларировать, «провозглашать» самые передовые идеи. Беда в том, что эти «идеи» живут в таких произведениях как бы сами по себе, никого не убеждают и не греют.

Затронутый в книге А. Зися вопрос о взаимосвязи искусства и философии имеет, если вдуматься, самое прямое отношение к повышению гражданственности, общественной активности нашего «текущего» искусства. Ведь умение философствовать отнюдь не означает уходить от насущных вопросов бытия в «заоблачные выси» отвлеченных рассуждений и общих мест.

Напротив, это умение глубоко постигать жизнь, характер и содержание происходящих в ней процессов и явлений.

В этом плане заслуживает внимания и всяческой поддержки резко отрицательное отношение автора «Конфронтаций в эстетике» ко всякого рода попыткам решать вопрос о взаимоотношении философии и искусства на чисто «прагматической» основе. Тогда происходит неправомерное упрощение этих взаимоотношений и все сводится к выяснению того, как «повлияли» на развитие художественной мысли взгляды отдельных философов, прежде всего тех, кто, по давно возникшей традиции, включал в свою философскую теорию вопросы искусства, эстетики. Научную постановку и принципиальное решение проблема соотношения философской мысли и эстетической деятельности нашла в марксизме-ленинизме. Ей в последние годы

советское искусствоведение уделяло серьезное внимание. У нас есть все основания для того, чтобы выразить «вотум недоверия» попыткам утилитарно-прагматического решения вопроса о соотношении философского мышления и художественного творчества, ибо «с этой точки зрения взаимоотношения философии и искусства — не универсальная характеристика, существенная для этих сфер культуры в целом, они имеют более частный, локальный характер. Согласиться с таким представлением невозможно» (с. 11).

С точки зрения марксизма, истинное поле взаимодействия философии и искусства открывается лишь при историко-культурном анализе «контекста» их соотношения, где они отчетливо проявляются, говоря философским языком, как «два модуса одной субстанции», характеризуются определенной общностью предмета их интересов (раскрытие природы человека и его отношения к окружающему миру) и целостностью освоения этого предмета. Как верно отмечает А. Я. Зись, «основным полем взаимодействия философской и художественной мысли является проблема человека» (с. 32).

Действительно, в основе любой философской, эстетической или художественной концепции — явно или неявно выраженная — лежит определенная концепция личности, ее сущности и существования, понимания ее природных предпосылок и общественного предназначения. Конечно, способы освоения проблемы человека — теоретический, духовно-практический, художественный — могут существенно различаться (здесь и художественный образ, и силлогизм, и эмпирическое обобщение, и восхождение от абстрактного к конкретному и т. д.). Эти способы познания человека, они же и способы утверждения личности, могут выступать и как относительно самостоятельные, и в различных сочетаниях, формах взаимодействия между собой. Одним словом, все эти вопросы существенны и могут стать предметом самого серьезного обсуждения. Но все они «вторичны» по отношению к единому центру духовно-практического (искусство) и абстрактно-логического, теоретического (философия) освоения мира человеком, который мы и называем концепцией личности. Именно в концепции личности заключен способ связи отдельных форм общественного сознания, позволяющий в дальнейшем устанавливать всевозможные их различия без опасности впасть в сопоставление несопоставимого, то есть различного по своей сущности и, стало быть, случайного по отношению друг к другу.

Проблема человека, его личности и бытия выступает центральным пунктом размежевания («конфронтации») буржуазной и социалистической эстетики. В этом плане интересна и заслуживает внимания попытка А. Зися поставить сравнительно новую для нашей эстетической литературы тему взаимосвязи искусства и образа жизни людей. Автор вычленяет три аспекта темы: эстетическое содержание, присущее социалистическому образу жизни, лежащее в самой его природе; отражение социалистического образа жизни в литературе и искусстве; роль художественной культуры в формировании и дальнейшем утверждении социалистического образа жизни (с. 32). Понятие образа жизни, благодаря своей интегративности, «собирательности» в изображении и характеристике целостности человеческого бытия, обладает большими операциональными возможностями не только для социально-философского и культурологического исследования, но и в теоретико-эстетическом анализе произведений искусства. Ведь термин «образ жизни» фиксирует формы человеческой жизнедеятельности, которые, в отличие от условий последней, характеризуют качество жизни социальных групп и отдельной личности. Момент и мотив, существенный именно для искусства, заведующего духовным, нравственным состоянием общества. Не секрет, что авторы иных наших фильмов полагают, что они «воспевают» нашу действительность и советских людей, старательно изображая атрибутику, внешние приметы и аксессуары быта своих героев.

В заслугу А. Зисю следует поставить то, что он, в отличие от многих пишущих на тему образа жизни, не отождествляет последний с «условиями жизни», с тем, что называют «уровнем жизни» или «мировым стандартом». Эстетизация условий жизни — общественно и челове-

чески значимое дело, но это лишь косвенное вторжение эстетического начала и фактора в образ жизни людей. Воздействуя на изменение естественной и искусственной среды обитания человека, искусство, безусловно, тем самым влияет и на образ жизни людей. Некоторые виды художественной деятельности — архитектура, прикладное искусство, дизайн — непосредственно занимаются материально-вещественной сферой человеческого бытия. Но и в этом случае искусство выявляет свой особый подход, касаясь прежде всего проблем смысла жизни, который каждая эпоха, общество, класс осознают по-своему, исходя из своих потребностей и идеалов. Но при всех возможных здесь различиях искусство всегда вырабатывает (и несет ответственность за это, причем ответственность персональную) модус бытия человека, характеристику его как человечного или бесчеловечного, духовного или бездуховного. Искусство раньше, чем кто-либо другой, замечает, схватывает и передает становление и формирование нового типа личности, так сказать, «испытывает» его на общественности. Учитывая всеобщую природу искусства, связь его с образом жизни людей пролегает прежде всего через развитие эстетического начала в трудовой деятельности человека. Конечно, задача сделать труд более «человечным» не под силу одной эстетике, для этого необходим комплекс общесоциальных усилий. Но она способна оказать незаменимое воздействие в деле упрочения места и роли духовного фактора вообще — посредством развития и совершенствования самого человека как главной производительной силы общества, путем совершенствования его отношений с природой и другими людьми. Этот момент «эстетического ракурса» социалистического образа жизни в книге остался, к сожалению, недостаточно проясненным.

Как мы уже говорили, эстетика не есть замкнутая на себя и на свою специфическую проблематику наука. Она существует, развивается и взаимодействует в широком контексте социально-исторических и культурных связей. При таком подходе эстетика ничего не теряет в своей специфике, просто последняя выступает в живом, а не «дистиллированном» виде. Скажем иначе: проблемы эстетические — проблемы изначально, то есть по своей природе, социальные и идеологические.

Попробуйте, например, что-либо понять в современном искусстве без учета, причем всестороннего и тщательного, его связи с так называемой «массовой» культурой или культурой для масс — феноменом, рожденным нашим веком. Ничего не получится. Мы как-то не замечаем, что практика искусства вносит серьезные коррективы в самую функцию искусства. Разве не симптоматично, что до сих пор, зная о том, что кино есть искусство массовое, мы продолжаем спорить на тему «трудного фильма», говорим о возможности или невозможности «элитарного» искусства (что такое «элита» применительно к нашей действительности — вопрос неизученный), а между тем проблема массовости искусства как такового продолжает оставаться «открытой». Излишне аудитории журнала «Искусство кино» напоминать хорошо ей известные авторитетные высказывания на сей счет, скажем, С. Эйзенштейна или М. Ромма. Но практика, видимо, и здесь богаче и неожиданнее теорий, даже самых правильных. Если массовый успех таких картин, как «Москва слезам не верит» или «Экипаж», несомненен и требует к себе уважительного отношения (лично мы сторонники мнения о закономерности, «оправданности» этого успеха), то вряд ли у кого «поднимется рука» на «отстающие» — с точки зрения проката, «успеха кассы» — фильмы, например «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани или «Сталкер» А. Тарковского. Тут есть над чем подумать и о чем поговорить, совсем не обязательно по принципу противопоставления.

Что значит «трудный фильм»? Разве фильмы С. Эйзенштейна или А. Довженко, признанных классиков нашего советского кинематографа, просты и легки для понимания? Автор интересной монографии «Феномен искусства», грузинский философ Зураб Какабадзе, отвечает на этот вопрос так: «Зрители недовольны «трудными фильмами» в основном все-таки из-за трудности их понимания: говорят, художественное произведение — это не ребус, чтобы ломать голову над ним. Художественное произведение действительно не есть ребус, оно вовсе не соз-

дано для того, чтобы запутать аудиторию, — подлинный художник всегда хочет, чтобы его поняли и, стало быть, высказаться как можно понятнее. Однако, с другой стороны, для достижения своей цели он не может пожертвовать тем, что ему хочется сказать, а он хочет сказать что-то такое, что порой невозможно выразить достаточно понятно для широкой публики»[5]. Дело в том, что настоящее произведение искусства заключает в себе некую «тайну» содержания, мысли, которую читатель или зритель призваны обнаружить и разгадать. Плохо, когда эта «тайна» выступает как ребус, но не лучше выдавать за искусство то, что не содержит в себе никакого приращения знания, опыта, нечто банальное и ординарное. Такое «искусство», как правило, лишено познавательного значения и воспитывает в читателе и зрителе лень, нежелание самостоятельно думать, то есть качества, которые подлинное, большое искусство решительно отвергает, не приемлет. Поделки от искусства, специализирующиеся на изложении общеизвестных, прописных истин, спекулируют на одном из наихудших человеческих «инстинктов», привычек — самомнении и самодовольстве, нежелании «всю жизнь учиться».

Книга А. Зися ставит проблему взаимоотношений искусства и аудитории — «публики», связывая ее с размышлениями о «массовой» культуре, функциях массовых коммуникаций. И содержит на страницах, посвященных этой теме, немало интересных суждений. Верно отмечается, что массовая коммуникация — категория современная, и ее появление связано с развитием современной техники и достижениями научно-технической революции. Развертывание последней в условиях нашего общества ставит ряд новых проблем, требующих своего теоретического осмысления и практического решения. Суть дела не в «технической» стороне вопроса, хотя проблема расширения и развития технико-технологической базы средств массовой коммуникации продолжает оставаться актуальной. Гораздо важнее, подчеркивает автор книги, разобраться в содержании выполняемых этими средствами социальных и культурных функций: формирование ориентаций и программ поведения и деятельности социальных групп, слоев и отдельных личностей; выработка и утверждение определенных ценностных установок и моделей; формирование и воспитание целостной, гармонически развитой личности с богатым внутренним миром, обладающей самосознанием и сознанием общественного и нравственного долга.

Хорошо известно, что бытие современного человека беспримерно по насыщенности информацией, количество которой безудержно прогрессирует. Как сфера познания искусство с момента своего возникновения имело дело с «избытком информации», то есть с неким излишком над минимально необходимой познавательной деятельностью. Оно либо, так сказать, сбрасывало этот излишек, либо, напротив, концентрировало, сгущало, уплотняло избыточную информацию. В эпоху научно-технической революции по мере постоянно увеличивающегося информационного давления увеличиваются и необходимость с помощью искусства освободиться от избытка информации и вместе с тем потребность в концентрации, уплотнении ее. Попробуйте подойти к нашей кинопродукции под таким углом зрения, и вы получите интереснейшую «информацию» о ее познавательной насыщенности и силе. Впрочем, это лишь наиболее очевидный, «близлежащий» аспект взаимодействия искусства и массовой коммуникации в наши дни.

Анализируя проблемы массовой коммуникации, буржуазные теоретики сегодня делают акцент на антигуманной сущности техники, представляя ее в виде своеобразного «молоха», пожирающего плоды былого «золотого века» литературы и искусства, «переваривающего» его достижения в мякину эстетических суррогатов. Думается, это пальба «по ложным мишеням» своего рода рецидив новоявленного тотемизма технотронного типа. Здесь налицо явная попытка обойти главный вопрос — общий принцип взаимодействия искусства и человека. Ведь за «избытком» информации сразу же, «на следующем шагу» мы сталкиваемся с настоящим дефицитом информации. И потому гораздо суще-

[5] Какабадзе Зураб. Феномен искусства. Тбилиси, 1980, с. 101.

ственнее задаться вопросом: чего — много, а чего — мало? «Больше» не значит всегда «лучше»: можно ли, скажем, убедить зрителя, что «лучше» посмотреть за квартал десять плохих фильмов, чем один хороший? В искусстве, как и в некоторых других сферах, количество далеко не всегда переходит в качество. Какое количество фильмов надо выпускать в такой большой и многонаселенной стране, как наша? Вряд ли кто возьмется дать точный ответ. Но одно ясно, и здесь можно договориться: количество их не должно идти за счет качества идейного и художественного содержания. А уж тут критерии давно выработаны — с ними надо только считаться на деле. И сделать так, чтобы «серым» фильмам попадать на экран было с каждым годом все труднее и труднее, а талантливым — все легче и легче.

И критике нашей найдется работа: потому что за содержанием нашего «текущего» искусства, как говорится, «следить и следить», и необходимо делать это гораздо внимательнее, чем это делает еще наша кинокритика. Многие фильмы, в том числе и «боевики» проката, ею часто не замечаются и никак — ни похвалой, ни хулой — не отмечаются. А они между тем свое дело делают, выполняя вполне серьезные идеологические и эстетические функции. Не замечать этого — значит, по существу, смириться, согласиться с распространением мещанских «образцов искусства», создаваемых для «часа послеобеденного затмения», то есть искусства откровенно, подчеркнуто беспроблемного, обходящего острые углы и постановку жизненных вопросов, искусства утешающего, ублажающего, увеселяющего и — тем самым — устраняющего зрителя от злободневной проблематики общественной и культурной жизни. Чтобы никто из критиков не обиделся на это замечание, давайте проделаем следующий эксперимент: попробуем общими усилиями создать сборник статей, разоблачающих эстетику «мещанского» кинематографа. Думаю, что из «готовых» статей его не создать, писать придется всерьез и «сначала».

Мы справедливо говорим о массовости кино как искусства, но ведь это, помимо всего прочего, еще и массовость воздействия на ум, чувства, душу зрителя, в том числе и зрителя юного. Под воздействием того, что написано в книге А. Зися о воспитательной роли искусства, продолжая его размышления, хочется обратить внимание на такие моменты. Казалось бы, прочно вошла в наше сознание альтернатива хорошего и плохого воспитания: либо учить анализировать, исследовать, вообще — думать, «соображать» самому, либо получать отовсюду, в том числе и от искусства, готовые, «шаблонные» ответы, «рецепты» на разные случаи жизни. Принципы социалистического гуманизма направлены против любой формы манипуляции сознанием, даже тогда, когда последняя замаскирована под дидактизм «невинных советов», незамысловатых схем поведения и формул их оправдания. Известно, например, насколько важным для искусства социалистического реализма является вопрос о действенной силе положительного героя. Почему же при всех добрых намерениях авторов многих картин о современности герой оставляет зрителей равнодушными? Причин тут может быть много. Но главную, как нам кажется, лучше других обозначил Василий Шукшин в одной из своих статей: «Честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем. Учить можно, но если учить по принципу: это «бяка», а это «мня-мня», — лучше не учить. Ученики будут вырастать ленивыми, хитрыми, с наклонностью к паразитическому образу жизни. Потому что нет ничего легче: не самому решить трудную задачу, а списать с доски. Нравственность можно подделать. И подделывают. И очень удобно живут — «в соответствии»... [6]

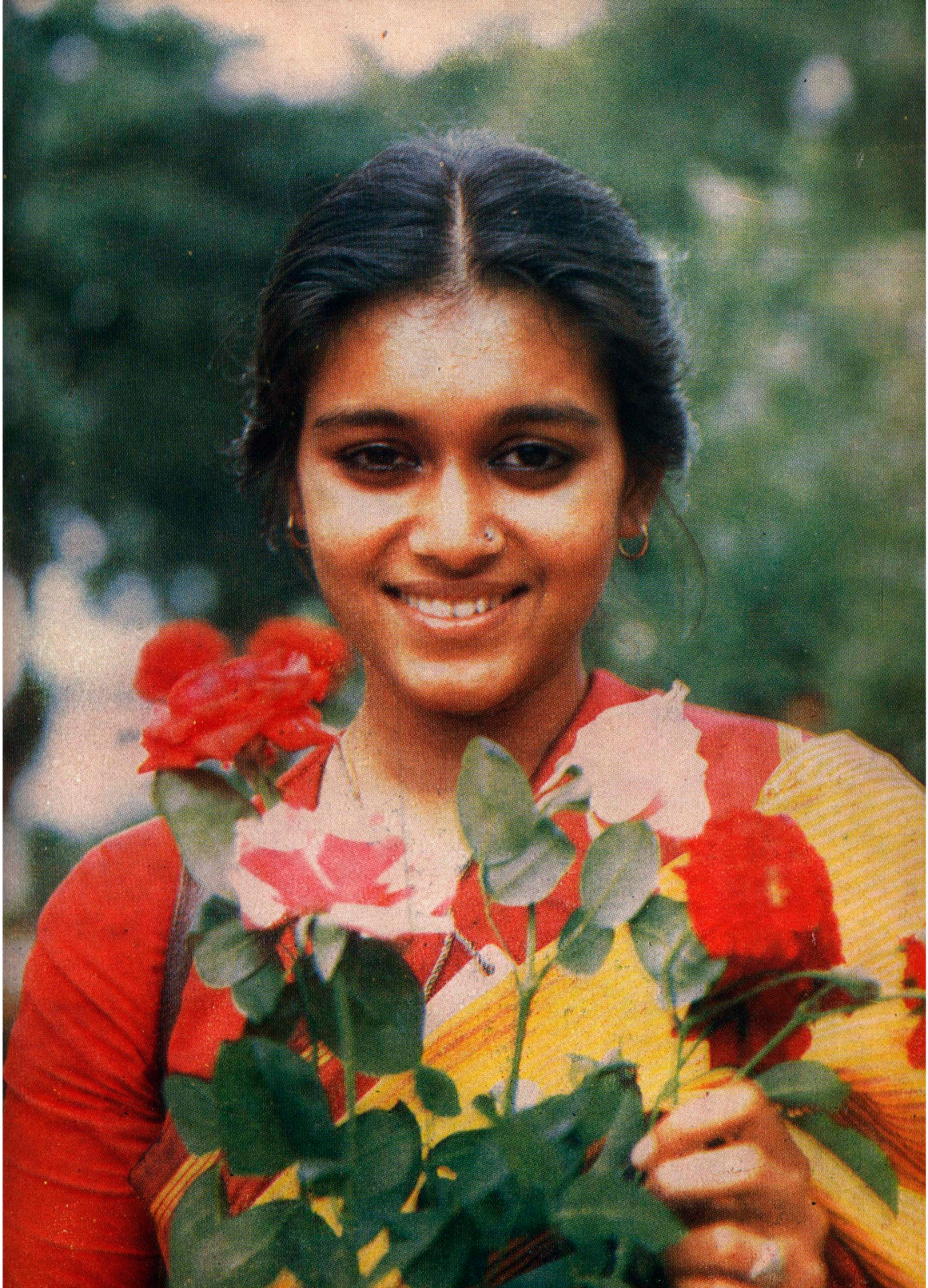
Резкость постановки вопроса вполне оправдательная для художника, считавшего, что «единственно дурное намерение — сознательно не сказать правду».

Конечно, сказанное относится к меньшей части нашей кинопродукции, в которой, к счастью, образцы массовидного ширпотреба не заполони-

[6] Сб.: «Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969, с. 144.

Зарубежные кинематографисты на XII МКФ в Москве

Комаки Курихара (Япония)
Фото А. Зуева

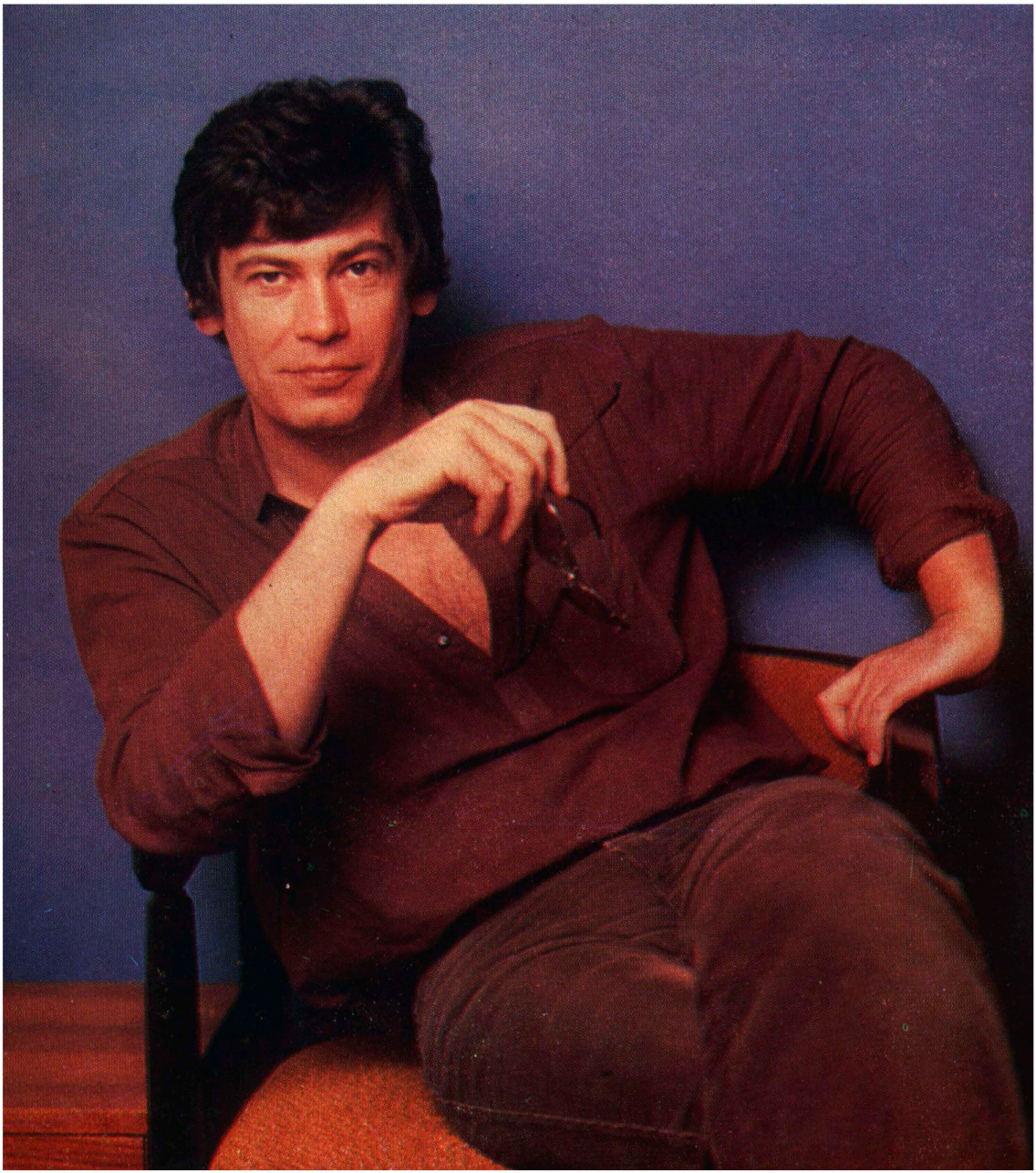


Зиеу Тхюи Ан (Вьетнам)
Седирия Патак (Индия)

←——

Стефан Данаилов (Болгария)

Фото И. Гневашева



ли экран. Но поскольку образцы эти все-таки существуют и даже пользуются спросом, изучением которого давно пора заняться нашим социологам и социальным психологам, необходимость апологии подлинного искусства не снимается с повестки дня.

Вернемся, однако, к книге А. Я. Зися.

В наше время проблема природы искусства особенно остро стоит в связи с абсолютизацией роли науки в системе современной культуры, тем своеобразным культом науки, который приписывает ей способность к всемогуществу и всесилию. Сциентизм, а именно такое «иностранное» название получило это явление, не скрывает своего откровенно воинствующего отношения к «неточным», «неформальным» способам и средствам человеческого познания. Неуживчивость «меньшего брата» (а известно, что в отличие от искусства наука — относительно молодая форма общественного сознания человека, оформившаяся в ее современном виде лишь в XV—XVII веках) проявилась в цикле дискуссий конца 50-х — начала 60-х годов, которые условно называют спором «физиков» и «лириков». Название условное, так как и среди физиков немало таких, которые считают, что «не все то, что не наука, уже обязательно плохо. Любовь, например, тоже не наука. Словом, когда какую-то вещь называют не наукой, это не значит, что с нею что-то неладно, просто не науки она, и все»[7]. Однако далеко не все «физики» придерживались этой «мудрой политики», а время показало, что спор тот был не просто инициативой сверхкритических «технических» умов. Видимо, мы имеем дело с более «глубинным» вопросом: хотя искусство столь же древне, как и человечество, оно неспособно доказать смысл своего существования «выслугой лет». Ведь в каждую эпоху, в каждом обществе оно неизменно встает на суд каждого нового поколения, которое без тени смущения перетряхивает существовавшие ответы и ставит свои, новые вопросы, безжалостно требуя ответа на них. Оппозиция «наука или искусство», которую, как не преминет заметить внимательный читатель, в логике наших рассуждений мы иначе как ложной назвать не можем, требует к себе, однако, пристального внимания и как «дух времени», и как последствие исторических процессов.

А. Я. Зись абсолютно прав, когда он пишет, что «наука и искусство невзаимозаменяемы, и они никак не растворяются друг в друге» (с. 154). Как формы духовного производства общества, они выполняют функцию сходную (производство сознания), но вместе с тем существенно разную, поэтому вернее говорить о их взаимодополнительности. Для того чтобы эта мысль стала более понятной, следует обратить внимание на тот факт, что духовное производство общества в каждую эпоху — это своеобразная, неповторимая конкретно-историческая система, не рассмотрев целостности которой, нельзя судить о ее компонентах. В противном случае мы неизбежно ограничимся чисто гносеологическим аспектом проблемы, забывая, что искусство — и о т р а ж е н и е действительности в формах сознания человека (гносеологический аспект), и п р о и з в о д с т в о идей (аспект социологический). Другими словами, вопрос о взаимоотношении научного и художественного сознания несводим ни к специфике используемых ими познавательных средств (таких, например, как силлогизм и художественный образ), ни к преимуществам каждого из этих способов (каждый по-своему хорош), ни к преимущественности (распространенности) их употребления (распространенность есть лишь симптом, явление, но не обязательно характеристика его сущности). Все эти проблемы и многие другие открываются в своем истинном значении лишь при рассмотрении науки и искусства как элементов системы более высокого порядка — всей системы духовного производства современного общества.

Историческое становление системы современного духовного производства явно демонстрирует связь науки как определенной формы производства теоретического знания и накопления эмпирического знания о мире (природном и социальном) с задачами материального производства. Возникнув как элемент системы товарного производства в эпоху развития капитализма, современная наука обрела свою гуманисти-

[7] Ф е й м а н Р., Л е й т о н Р., С э н д с М. Феймановские лекции по физике. М., 1967, т. 1, с. 55.

ческую миссию в нашем обществе, став орудием освобождения человека от нетворческих типов деятельности (автоматизация и механизация производства). Именно в этом смысле надо понимать роль и значение науки как «непосредственной производительной силы» общества.

Вместе с тем абсолютизация этого момента, бесспорно важного и во многом решающего для развития системы общественного производства, привела «к иллюзиям, будто именно распространение и укоренение науки и ее методов имеют определяющее значение для решения всех коренных проблем жизни общества в разнообразных сферах — социально-политической, духовной и т. д.» (с. 152). Попытка определить науку как монополизирующую сферу общественного прогресса неотделима от абсолютизации экономического фактора общественной жизни. Воинствующий сциентизм таких, например, образчиков современной буржуазной мысли, как концепция индустриального общества американского экономиста Дж. Гелбрайта или теория постиндустриального общества Д. Белла, зиждутся на неоправданном утверждении экономической детерминации всех сторон общественной жизни. Принципиально важно отметить, что эту точку зрения иногда «путают» с марксизмом, который якобы также является концепцией «экономического детерминизма». Поэтому напомним, что Ф. Энгельс в письме к И. Блоху от 21—22 сентября 1890 года писал: «Согласно материалистическому пониманию истории, в историческом процессе определяющим моментом в конечном счете является производство и воспроизводство общественной жизни. Ни я, ни Маркс большего нигде не утверждали. Если кто-нибудь это положение извращает в том смысле, что будто экономический момент является единственным определяющим моментом, то он тем самым превращает это утверждение в ничто не говорящую, абстрактную бессмысленную фразу»[8]. К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин особо и много говорили о значении «духовно-практической» формы освоения мира, к каковой относится искусство. Ставя целью коммунистического преобразования общественных отношений формирование свободной индивидуальности[9], классики марксизма выступали против плоских абстракций человеческого существования, порожденных капитализмом (одна из которых — гипертрофия рациональной деятельности, объективно-вещного подхода, проектируемых наукой нового времени). А. Я. Зись обращает внимание на это обстоятельство, когда пишет, что «человеческая индивидуальность намного богаче и сложнее» (с. 154). И именно в этом пункте проглядывает то принципиальное и существенное, что разделяет современную науку и искусство: в отличие от науки, которая имеет дело со «среднестатистическим», «обструганным» (В. Н. Шубкин) человеком, искусство рассматривает живую человеческую индивидуальность; лишь оно одно способно «схватить» и представить (буквально: поставить перед нами) человека в неповторимости его индивидуально-типических черт. На эту функцию искусства неспособны посягнуть сегодня ни философия, ни психология, ни социология, ни естественная наука. И это немаловажный аспект проблемы природы искусства.

Заканчивая разговор о книге А. Зися «Конфронтации в эстетике», хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в нем мы не стремились отразить всю совокупность поднимаемых в книге проблем. Будущий читатель этой книги несомненно восполнит эти «пробелы». Так, явно вызовет интерес очерк, посвященный творческой лаборатории К. С. Станиславского, фрагмент о современном синтезе искусств и многое другое в книге А. Я. Зися. В заключение нельзя не отметить лишь, что через всю книгу лейтмотивом проходит тема конфронтации, идеологической роли искусства. Недекларативная партийность позиции автора, которой дышит буквально каждая страница книги, непримиримое отношение к образцам современного буржуазного искусства и их теоретическому оправданию в теориях западных теоретиков — все это свидетельствует о том, что автор взял на себя трудную миссию бойца идеологического фронта и с этой миссией он успешно справился.

[8] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 334.

[9] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 101.

Ален Рене — художник и мыслитель

За последние годы расширился тематический и жанровый диапазон киноведческих исследований, посвященных кинематографистам Запада. Хотя, к сожалению, не во всех работах такого рода авторами преодолевается описательность, сейчас на страницах наших изданий чаще можно встретить статьи, исследования философски емкие, в которых авторам удается выявить социальную природу дарования кинематографистов, мировоззренческую основу их творчества.

Удачной и серьезной попыткой искусствоведческого, философского анализа одного из сложнейших мастеров в мире кинематографа является статья советского философа и эстетика К. Долгова «Память и забвение отчужденного сознания», посвященная творчеству французского кинорежиссера Алена Рене[1]. По мере чтения статьи полно и конкретно представляешь себе своеобразие и противоречивость творчества режиссера, не просто ощущаешь содержание его картин, но словно бы включаешься в напряженный и трудный философский спор с режиссером. Спор, который ведется при внимательнейшем отношении к законам, «художником над собою признанным».

Так, принимая позицию режиссера-антифашиста, создателя фильмов «Герника», прославлявшего борьбу испанского народа за свободу, «Ночь и туман», обличавшего войну, милитаризм и фашистское варварство, «Хиросима — моя любовь», произведения «глубокого социального звучания», направленного против войны, исследователь отчетливо видит и слабые стороны таланта Алена Рене. Одну из наиболее нашумевших картин Рене — «В прошлом году в Мариенбаде» — К. Долгов рассматривает как «своеобразное исследование состояния современного буржуазного отчужденного сознания», констатируя в итоге бесперспективность практики создания такого рода замкнутых внутри себя эстетических структур, в «которых сводится до минимума присутствие самой реальности», точнее — реальность омертвляется, поскольку режиссер запечатлевает отчужденный мир с позиций, не преодолевших это отчуждение.

Автор статьи часто обращается к трудам и высказываниям влиятельных буржуазных философов и эстетиков — Альбера Камю, Хосе Ортега-и-Гассета, Мерло-Понти, Мишеля Фуко, — что вводит его рассуждения в широкий социокультурный контекст, вне которого невозможно верно понять и оценить искания Алена Рене.

Не случайно автор «Хиросимы», «Мариенбада», «Мюриэли», «Провидения» утвердил за собой звание режиссера «интеллектуального кино», чьи фильмы по праву часто становились объектом философских дискуссий и сами испытали влияние «новых» буржуазных философий.

Однако для понимания творчества Рене существенно то, что, по утверждению автора статьи, режиссер вовсе не является киноиллюстратором бытующих на Западе общефилософских идей, хотя бы уже потому, что «существующие буржуазные философско-идеологические концепции способны скорее сбить с толку, чем привести к истине». Творческий метод Рене скорее заключается в обращении к «метафизике самого искусства»; конечная цель режиссера — «через искусство и посредством искусства в процессе самого художественного творчества вырабатывать определенную метафизику, определенную философско-эстетическую и политико-идеологическую концепцию». Важнейшей чертой мировоззрения режиссера исследователь считает историзм. Этим качеством таланта Рене и объясняется «исключительно напряженное социально-политическое звучание» лучших работ режиссера. В процессе размышлений о челове-

[1] «Иностранная литература», 1981, № 6, с. 217—225.

ческой памяти как о «носителе и хранителе всего человеческого, нравственности социального духа, индивидуальной совести, преемственности поколений», памяти как социально-нравственной категории, выражающей логическую «завершенность бытия и прорыва личного, индивидуального в социальное, историческое, бесконечное», автор статьи как нельзя более точно объясняет природу социального мышления Рене. Ведь наиболее сильные, подлинно гуманистические и антибуржуазные мотивы творчества этого режиссера утверждают историческую память как могучее средство «формирования общественного сознания, коллективной воли и объединенных действий против всех форм современного варварства: захватнических войн, порабощения, эксплуатации». Вот почему едва ли не главной темой статьи, посвященной фильмам Алена Рене, оказывается тема мужества художника, сумевшего постичь и гуманистический смысл апокалиптических образов «Герники» Пикассо, и лик фашизма в фильме «Ночь и туман», почувствовать обжигающее дыхание трагедии Хиросимы. Ему хватило гражданской прозорливости и для того, чтобы в размышлениях о социальном будущем человечества сделать главными героями фильма «Война окончена» коммунистов и революционеров, «людей железной воли, несгибаемого духа, активного действия, людей, принимающих на себя всю полноту исторической ответственности за будущее своей страны и своего народа и понимающих, осознающих всю тяжесть этой ответственности».

П. Светов

Новые книги о кино

Вайсфельд И. Искусство в движении. Современный кинопроцесс: исследования, размышления. Вступит. статья В. Б. Шкловского. М., «Искусство», 1981. 240 с. 5000 экз. 1 р. 30 к.

Высторобец А. Евгений Андриканис. М., «Искусство», 1981. (Мастера советского театра и кино). 311 с. 25000 экз. 1 р. 10 к.

Голдовская М. Человек крупным планом. Заметки теледокументалиста. М., «Искусство», 1981. 215 с. 15000 экз. 1 р. 10 к.

Дзиган Е. Жизнь и фильмы. Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. М., «Искусство». 1981. 263 с. 25000 экз. 1 р. 20 к.

Западный кинематограф: проблемы и тенденции. США, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финляндия. (В. Е. Баскаков, Е. Н. Карцева, Г. Д. Богемский). М., «Знание», 1981 (Нар. ун-т, фак. литературы и искусства). 160 с. 70000 экз. 50 к.

За киноэкраном. Сост. А. Липков. Предисл. Е. Дзигана. М., «Знание», 1981. (Нар. ун-т., фак. «Твоя профессия», № 7). 47 с. 38000 экз. 15 к.

Камшалов А., Нестеров В., Экран в борьбе. М., «Искусство», 1981. 247 с. 10000 экз. 1 р. 70 к.

Трилогия о Максиме. «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона». Сост. И. Чанышев. Предисл. А. Караганова. М., «Искусство», 1981. (Шедевры мирового кино). 383 с. 15000 экз. 2 р. 80 к.

Трошин А. Кино и телевидение. М., «Знание», 1981. (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство», № 7). 47 с. 87700 экз. 15 к.

Юренев Р. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет. М., «Искусство», 1981. 383 с. 25000 экз. 2 р. 20 к.

К 60-летию Г. А. Капралова

И еще за многих...

Когда у нас появится наконец свой Мацуев и станут выходить библиографические обзоры литературы по кино, чаще всего в них, думаю, будет поминаться имя Георгия Капралова.

Тому есть много причин, но почти все мы, критики, пишем о кино от случая к случаю. Иногда с интервалами во многие месяцы, а то и в год. И главным образом о том, что каждому из нас лично близко, о том, что корреспондирует именно этого критика раздумьям, заветным мыслям, о том, на что можно кратчайшим путем экстраполировать свой собственный круг идей и проблем.

Георгий Капралов пишет о кинопроцессе — и о нашем, советском, и о западном. Вот уже скоро тридцать пять лет он изо дня в день фиксирует своими рецензиями и статьями движение киноискусства — во всех основных, хоть сколько-нибудь кульминирующих его проявлениях.

Работоспособность Капралова поразительна. Я пробовал заглянуть в его ящик в библиографическом кабинете Союза писателей и понял, что нужны дни, чтобы в нем освоиться. Могу только сказать — очень приблизительно, — что библиографы зафиксировали что-то 600—650 капраловских статей и рецензий. А ведь он кроме того написал еще четыре сценария для художественных фильмов («Николай Бауман», «Последний подвиг Камо», «Принимаю на себя», экранизацию «Тайны Эдвина Друда») и четыре — для документальных. И выпустил пять книг и брошюр. Из них три принадлежат к работам, которые должен знать каждый серьезно интересующийся современным экраном — монография о Юрии Толубееве (1961), брошюра «Калина красная» и другие» (1977) и особенно «Игра с чертом и рассвет в урочный час» (1975). В этой книге, принадлежащей к лучшим работам о современном западном кино, автор блещет отличным знанием разнообразного и часто малодоступного киноматериала, точностью характеристик, сопоставлений, параллелей, умной и безошибочно точно нацеленной иронией, умением пользоваться всей стилистической клавиатурой современного критического письма; наконец, что всего важнее, зоркостью и трезво-

стью анализа, многими годами разработанной способностью точно ухватывать главное и верно оценивать даже очень сложные явления западного экрана. Причем при первом же соприкосновении с ними, что называется с ходу, когда нельзя опереться ни на вспомогательную литературу, ни на монтажные листы и т. п. материалы.

Я думаю, что тот, кто прочтет подряд все написанное Капраловым о западном кино на протяжении тридцати лет, убедится в том, что в этих статьях отразился весь кинематограф Западной Европы и США. Со всеми своими проблемами, тупиками и одиночными прорывами к правде.

О ком еще из наших киноведов-западников можно сказать нечто подобное?

Поразительна и широта охвата, характерная для статей Капралова о советских кинематографистах. Он писал о Герасимове, Шукшине, Райзмане, Чухрае, Абуладзе, Жалакявичусе, нет, надо с самого начала оставить претензию перечислить все картины и всех режиссеров, привлекших к себе всегда пристальное, по-хорошему пристрастное, хочется написать — сорадовательское внимание критика. Если и можно составить список, то только список имен, не попавших в орбиту — по тем или иным, чаще достаточно веским причинам — наблюдений Капралова.

Вот почему именно о его деятельности — журнальной, газетной — можно по праву сказать, что в ней «отразился век», что по его статьям можно проследить движение экрана за целое тридцатилетие — у нас и на Западе. О многих ли из нас, критиков, можно сказать нечто подобное?

Чем же объяснить эту почти беспримерную активность, целеустремленность критической мысли Капралова? Его огромной работоспособностью? Да, без нее то, о чем сказано выше, не проявилось бы. Любовью к кинематографу, чувством личной причастности ко всему тому, что происходит в кинематографиях советских? Это уже ближе к истине, вернее помогает понять «литературный феномен Георгия Капралова». Свойствами его таланта — динамичностью, энергией, способностью легко загораться от увиденного и четко умещать увиденное в уже сложившийся контекст? Да, и это все тоже, несомненно, свойственно Капралову.

И все же самое главное в нем — это сознание своей личной ответственности и за все то, чему он стал свидетелем в кино, и за то, как кинематограф резонирует в мире. И в нашем, советском, и в том, далеком от нас, где тоже, однако, происходят процессы, имеющие для нас острое жизненное и идейное значение. Именно это вошедшее в кровь, в плоть Капралова, ставшее как бы его сутью ощущение своей включенности — навсегда! — в кинопроцесс, в его сложный и противоречивый мир, во все те поиски и открытия, которыми отмечен путь наших кинематографистов, и составляет суть его таланта, секрет его неутомимости и динамизма.

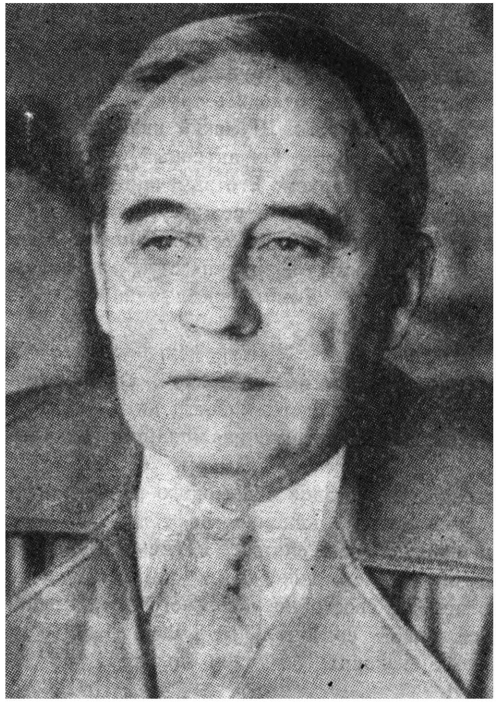
И если он смог так много сделать — право, хочется сказать: не только за себя, а еще за многих своих коллег по перу, — то прежде всего потому, что им двигало могучее и беспокойное чувство критика-коммуниста, которому до всего есть дело и в нашем огромном кинодоме, и там, где идет замысловатая и хитрая «игра с чертом» скептицизма, цинизма и античеловечности. Могучее и высокое чувство солдата, имеющего и свою позицию, и свой воинский маршрут в таком непростом, в таком многослойном и разнонаправленном нашем искусстве.

В эти дни Георгию Капралову исполнилось 60 лет. Самое главное из того, что можно сказать в связи с этой датой, это то, что он подошел к ней, избежав усталости и не нажив самоуверенной безапелляционности «метра». Он чутко спешит навстречу новому и, значит, сделает еще много хорошего и в критике, и в киноведении.

Е. Сурков

К 60 летию В. М. Шумского

Друг навсегда



В молодости друзья приобретаются быстро и легко, но только некоторые остаются ими навсегда.

Вячеслав Шумский — друг навсегда.

В нашей кинематографической работе встречаешься с огромным количеством людей, с которыми дружишь некоторое время, а потом они исчезают с твоего горизонта, и не по чьей-либо вине, а просто из-за суетности быстротекущей жизни. Только некоторые продолжают всегда быть рядом, и не рядом, а вместе с тобой.

Это тоже о Вячеславе Шумском.

Может быть, главное в дружбе — это верность.

У Шумского она проявляется не только в дружбе. Он верен делу, которое избрал, верен окружающим его людям, верен родной студии имени Горького, верен своим убеждениям, подкрепленным глубокими знаниями и немалым жизненным опытом.

Про таких говорят: «С ним можно идти в разведку».

Как и многие из нас, он пришел во ВГИК в шинели. За плечами остались трудные фронтовые дороги, тяжелое ранение, госпиталь. Судьба поколения, прямо со школьной скамьи шагнувшего в трагические испытания эпохи, — это его судьба.

Он ушел на войну из маленького деревянного дома в Марьиной роще. Мало кому из его сверстников посчастливилось вернуться. Он вернулся. Вернулся с настойчивым желанием рассказать другим о пережитом. Профессия кинооператора, приобретенная им во ВГИКе, в мастерской замечательного художника Марка Магидсона, дала ему эту возможность.

Оператор — фигура важнейшая в кинопроизводстве. Режиссер может великолепно поставить сцену, актеры — гениально ее сыграть, художник — создать прекрасную декорацию, а на экране мы ничего этого не увидим, если сцена плохо снята оператором.

Можно быть блестящим профессионалом: снимать так, что изображение будет резким, ракурсы — эффектными, неожиданными, но при этом в фильме не будет главного — того, что превращает фотографию в искусство, а мастера — в художника. Не будет того, что рождает ответные токи зрительного зала.

Шумский снимает так, что зритель видит причастность художника к происходящим на экране событиям, ощущает его боль и радость и необходимость рассказать людям именно об этом и именно так, как рассказано.

Все работы Шумского в кино — это часть его биографии, его души. Достаточно назвать его фильмы — «Это начиналось так», «Дом, в котором я живу», «Преступление и наказание», «Три плюс два», «Доживем до понедельника»,

«А зори здесь тихие...», «Белый Бим Черное ухо», — чтобы поразиться количеству, качеству и разнообразию его труда.

В кино сложно отделить труд одного автора фильма от другого. Шумский никогда не был только оператором. Он активный участник работы над сценарием. Его замечания об актерской игре и участие в режиссуре воспринимаются как совершенно естественное и обогащающее фильмы сотрудничество, за которое все работавшие с ним чрезвычайно ему благодарны.

В своей работе он скромен, прост, точен и ясен, как, впрочем, и в жизни. Он не терпит дилетантизма и неряшливости ни в чем.

Поклонники острых, неожиданных ракурсов, бегания и метания камеры, бессмысленных наездов и отъездов с помощью разбаловавшегося в нашем кинематографе трансфокатора не найдут их в снятых Шумским фильмах, потому что его никогда не интересовало выпячивание своего операторского «я», рождающее порой сомнительные «шедевры», о которых говорят: «Фильм плохой, но как снято!»

Главное для Шумского — мысль, чувство, человек, действующий в фильме.

Но это не означает, что Вячеслав Шумский не придает должного значения художественной форме. Напротив, он, один из самых оригинальных операторов современного советского кино, виртуозно владеет формой, он снимает так, что кажется, будто для него не существует никаких трудностей — ни творческих, ни технических. Однако выразительные средства у него всегда подчинены содержанию, идейным задачам, никогда не выступают самоцелью, не выходят на первый план. Мастерство Шумского — это мастерство оператора-психолога, умеющего проникать в глубины души человеческой, в сокровенные тайны характера. Так же тонко, как человека, чувствует он природу — она всегда связана у него с душевным состоянием персонажей.

Вспомните снятые им портреты и особенно глаза на этих портретах, вспомните пейзажи, на которых — не эффектные восходы и закаты, а сама природа во всей своей скромности и великой простоте, вспомните световую атмосферу кадров, четкость и продуманность композиции...

Шумский из тех людей, в которых ощущаются глубокие корни родной земли. Они прорастают уважением к человеку и всеохватной любовью к природе — теми качествами, которые, наверное, и составляют подлинную интеллигентность.

Лауреат Ленинской премии Вячеслав Шумский встречает свое шестидесятилетие в расцвете сил и таланта. Он еще многое сделает в нашем искусстве.

Руку, друг!

Станислав Ростоцкий

Владимир Баскаков

Во имя идеалов добра, справедливости, свободы, мира

XII Московский международный кинофестиваль вылился в яркий, многокрасочный праздник прогрессивного киноискусства всех пяти континентов нашей планеты. В работе московского кинофорума, проходившей в деловой и дружественной обстановке, в атмосфере взаимопонимания и сотрудничества, участвовали кинематографии почти ста стран, международных и национальных организаций — режиссеры, актеры, критики, представители деловых кругов, организаторы кинопроизводства; на фестивальных экранах демонстрировалось свыше пятисот игровых фильмов, сотни документальных, научных, мультипликационных, детских картин, отвечавших благородному, созвучному времени девизу нашего киносмотра «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»

Вот уже более двадцати лет Московский фестиваль занимает особое место в ряду многих других кинофестивалей, проводимых в различных странах мира. Не только в силу его исключительной массовости, представительности, демократичности, но в первую очередь потому, что наш фестиваль с самого начала твердо и отчетливо заявил целеустремленность своей творческой и идейной программы.

«Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи, — говорится в приветственном послании товарища Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям XII МКФ в Москве. — И естественно, что голос его становится тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит».

Да, прогрессивное искусство экрана служит великим идеалам добра, справедливости, свободы, мира. И наш фестиваль, всемерно способствуя развитию киноискусства, отвечающего высшему предназначению передового художественного творчества, вносит весомый вклад в достижение его благородных целей.

Внимательно выявляя и решительно поддерживая прогрессивные тенденции в мировом кино, в национальных кинематографиях и творчестве отдельных художников, Московский фестиваль оказал и продолжает оказывать заметное влияние на судьбы передового, демократического, наполненного важным общественным содержанием кинематографа.

Кинофестиваль в Москве является местом подлинно творческого общения кинематографистов, разделяющих идеи, сформулированные в лозунге нашего кинофорума, ареной подлинно творческого соревнования десятков национальных кинематографий, итоги которого подводит представительное жюри в составе наиболее выдающихся и влиятельных деятелей мирового кино. Для подтверждения этого достаточно назвать хотя бы некоторые имена членов жюри основного конкурса XII МКФ в Москве, в состав которого вошли Хуан-Антонио Бардем и Джей Лейда, Мигель Литтин и Мед Хондо, Бата Живоинович и Басу Бхат-

тачария, Станислав Ростоцкий и Олжас Сулейменов. Впрочем, это — давняя и прочная традиция нашего фестиваля, в жюри которого в разное время входили такие выдающиеся мастера мировой кинематографии, как Лукино Висконти, Фред Циннеман, Джузеппе Де Сантис, Золтан Фабри, Софи Лорен, Стэнли Креймер, Мринал Сен, Ежи Кавалерович, Жан Марэ, Ион-Попеску Гопо, Антонин Броусил...

И как всегда, Московский фестиваль, этот крупнейший международный кинофорум, отразил наиболее существенные тенденции современного мирового киноискусства, обозначил его перспективы. По справедливой оценке участников фестиваля, по отзывам, появившимся в печати разных стран, на XII МКФ в Москве, в его конкурсной и информационной программах были показаны едва ли не все сколько-нибудь заметные кинопроизведения, появившиеся за последние два года. В лучших из этих фильмов получили свое глубокое раскрытие важнейшие закономерности развития современного мира и современного киноискусства.

Картины, участвовавшие в трех конкурсах Московского фестиваля, а также наиболее значительные ленты внеконкурсной программы охватывали широкий круг тем и событий, относящихся к сегодняшней жизни народов мира, к историческому прошлому, касаясь наиболее острых и злободневных проблем — политических, социальных, нравственных, — волнующих современное человечество. Весьма характерным на фоне нынешней сложной международной обстановки, в условиях, когда силы империалистической реакции и милитаризма вновь поднимают голову, выглядит тот факт, что многие фильмы фестиваля плодотворно продолжили традиции антифашистского кино, активно включились в борьбу против угрозы новой войны. Ряд картин, особенно много их было в программах, представленных развивающимися государствами, странами, в которых ныне наблюдается рост демократического, национально-освободительного движения, решительно выступил против международного империализма, неоколониализма, социальной несправедливости. Важно отметить, что в большинстве своем такие произведения созданы деятелями молодых и так называемых малых кинематографий Африки, Азии и Латинской Америки, которые трудятся в чрезвычайно сложных условиях идеологической экспансии и экономического давления со стороны киномонополий США.

Документальный экран фестиваля передал напряженный пульс, бурное кипение жизни планеты — здесь было немало острых и бесстрашных лент, обличающих империализм и расизм, фильмов, проникнутых страстным призывом к сохранению и упрочению мира на земле. Многие документальные ленты рассказали о впечатляющих достижениях мира социализма во всех областях огромной созидательной деятельности народов братских стран, о первых успехах молодых государств, добивающихся полной экономической и политической независимости. Неповторимым своеобразием, оригинальностью формы отмечены картины, посвященные национальным традициям.

Конкурс фильмов для детей во Дворце пионеров на Ленинских горах был не только ярким, по-настоящему праздничным, но и исключительно содержательным смотром, программа которого отличалась отчетливой гуманистической направленностью, свидетельствовала об искреннем стремлении художников защитить светлый и прекрасный мир детства от той угрозы, что несут ему силы войны и реакции.

По традиции на XII МКФ в Москве был организован широкий внеконкурсный показ фильмов, на котором их создатели могли проверить результат своей работы на самой чуткой, самой взыскательной, но и самой отзывчивой зрительской аудитории.

Как обычно, в дни Московского фестиваля его многочисленные участники и гости имели возможность свободно и широко обмениваться мнениями по самым разнообразным вопросам общественной жизни и художественной практики в ходе профессиональных дискуссий и дружеских встреч, вести деловые переговоры, связанные с совместным кинопроизводством и обменом фильмами, познакомиться с достижениями Советского Союза в социальном и культурном строительстве.

В целом, программа XII МКФ в Москве выявила горячую заинтересованность представителей как молодых кинематографий, так и деятелей кино из стран, где экранное искусство имеет давние, развитые традиции, в создании произведений, которые могли бы служить людям, человеку и человечеству, делу социального прогресса, утверждению идеалов гуманизма. Разумеется, фильмы, демонстрировавшиеся на фестивальных экранах, были очень разными — и по охвату жизненного материала, и по своему художественному уровню, но для большинства из них характерно стремление сказать зрителю нечто новое и важное, выдвинуть животрепещущую политическую или нравственную проблему. Ведь именно в этом и состоит долг подлинного художника перед обществом и искусством.

Фестиваль наглядно продемонстрировал возросшие идейно-художественные возможности социалистических кинематографий, обогащение их тематического и жанрового спектра, разнообразие стилей и творческих почерков художников братских стран. Показательно, что в число призеров всех трех конкурсов вошли фильмы Вьетнама, Венгрии, Болгарии, Чехословакии, Югославии, Кубы, Польши, Румынии. Почетных наград удостоены картины советской программы, включавшей фильм актуального политического звучания — «Тегеран-43» Александра Алова и Владимира Наумова; картину, раскрывающую в форме притчи красоту и нравственную стойкость народного характера, — «Дерево Джамал» Ходжакули Нарлиева (приз за лучшее исполнение женской роли актрисе Майе Аймедовой); добрую и мудрую сказку для детей и взрослых — «Черная курица» Виктора Греся; документальную поэму «Спросите вы у матерей...» Григория Денисенко.

Произведения, показанные на фестивале художниками социалистических стран, красноречиво подтверждают могучий творческий потенциал киноискусства мира социализма, а решения авторитетных жюри, в которых высоко оцениваются эти фильмы, одновременно получившие одобрение широкой зрительской аудитории, — еще одно свидетельство прогрессивной, гуманистической направленности московского киносмотра.

Особо хочется отметить успех, которого добились на XII Московском фестивале молодые социалистические кинематографии Вьетнама и Кубы. Вьетнамская лента «Опустошенное поле» (режиссер Нгуен Хонг Шен), получившая Золотой приз, — принципиальное завоевание национального киноискусства, история которого насчитывает немногим более двух десятилетий. Почти столько же лет и кубинскому кинематографу, достойно представленному в фестивальной программе фильмом «Пограничники», развивающим революционные традиции кино острова Свободы (приз за лучшее исполнение мужской роли актеру Тито Хунчо).

Весьма показательно, что среди кинопроизведений, удостоенных высоких фестивальных наград, такие значительные картины, как «Временный рай» известного венгерского режиссера Андраша Ковача (Серебряный приз), «Эта минута, этот миг» одного из ведущих режиссеров Чехословакии Иржи Секвенса (Специальный приз жюри), «Сезон мира в Париже» талантливого югославского режиссера Предрага Голубовича (Специальный приз жюри). Каждая из этих картин плодотворно продолжает антифашистскую тему в социалистическом киноискусстве.

Нравственным исканиям современника посвящены болгарский фильм «Йо-хо-хо» режиссера Зако Хеския (Специальный приз жюри) и польский «Ночная бабочка» режиссера Томаша Зыгадло (приз за лучшее исполнение мужской роли актеру Роману Вильхельми). Серьезные проблемы, связанные с осмыслением истории борьбы народа за лучшее будущее, поставлены в румынской картине «Бледный свет скорби» режиссера Юлиана Миху.

Золотым призом по конкурсу короткометражных фильмов награждена лента «Как тебя зовут?» — волнующий документальный рассказ кинематографистов Народной Кампучии о том, как возрождается к жизни их освобожденная Родина.

Программа фестиваля и итоги его творческого соревнования со всей наглядностью показали, что в мировом кинопроцессе в послед-

нее время все более заметную роль играют кинематографии тех государств, которые еще сравнительно недавно находились на положении колоний и полуколоний, кино развивающихся стран Азии, Африки, Латинской Америки, Ближнего Востока, отражающее рост национального и классового самосознания народов, размах революционно-освободительного движения и антиимпериалистической борьбы в различных регионах мира. Одну из трех главных наград XII МКФ в Москве завоевал бразильский фильм «Выжатый человек» (режиссер Жоао Батиста де Андраде), отмеченный серьезной попыткой классового анализа явлений современной латиноамериканской действительности. Специальный приз жюри был присужден алжирской ленте «Али в стране чудес» (режиссер Ахмед Рашеди), направленной против расизма и проявлений неоколониализма, и перуанской картине «Это произошло в Уайанае» (режиссер Федерико Гарсия), воспевающей мужество народа в битвах за социальную справедливость.

Успех фильма «Мутная река» режиссера Огури Коеи (Серебряный приз фестиваля) говорит о том, что традиции реалистического кино Японии живы и получают дальнейшее развитие.

Известно, что афро-азиатское и латиноамериканское кино не представляет собой единого, однородного феномена: по-разному развивается оно в Африке, странах Арабского Востока, на Индостанском полуострове, в Латинской Америке. Формирование и пути движения кинематографий этих регионов зависят от множества различных политических, общественно-экономических и идеологических факторов. Сегодня в ряде государств Азии и Африки — и это необходимо учитывать при оценке состояния и перспектив соответствующих кинематографий — активизировался процесс перерастания борьбы за национальное освобождение в борьбу против неоколониализма, против режимов, изменивших делу национально-освободительного движения и демократии, подпавших под влияние империалистических держав. Во многих развивающихся странах наблюдается углубление содержания национально-освободительных революций — силы, выступившие против колониализма и феодализма, ныне все больше втягиваются в борьбу за социальный прогресс, подлинную свободу, против всех видов эксплуатации и реакции.

Государства социалистической ориентации, страны, вставшие на путь некапиталистического развития, несмотря на трудности, с которыми они сталкиваются, — добиваются заметных успехов в социальном, экономическом и культурном развитии.

Кинематографистам Латинской Америки, как правило, приходится работать в очень сложных условиях, когда национальный экран заполнен фильмами североамериканского производства, с помощью которых империализм США осуществляет свою идеологическую экспансию на континенте. Им приходится преодолевать и сопротивление внутренней реакции, не заинтересованной в развитии прогрессивного художественного творчества. Иногда они вынуждены покидать свою Родину, жить и трудиться в эмиграции. Но несмотря на все препятствия передовое латиноамериканское киноискусство крепнет, становится все более надежным оружием в битвах народных масс за свободу и социальную справедливость.

Прогрессивные деятели кино развивающихся стран пользуются всесторонней поддержкой социалистических кинематографий. Многие из тех, кто сегодня успешно трудятся на киностудиях этих стран, получили образование во Всесоюзном государственном институте кинематографии, в крупнейшей и авторитетной киношколе мира, где преподавали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, а сегодня ведут творческие мастерские Сергей Герасимов, Анатолий Головня, Лев Кулиджанов, Сергей Бондарчук, Игорь Таланкин и другие выдающиеся советские режиссеры Так богатейший опыт советского многонационального киноискусства становится достоянием молодого кино Азии, Африки и Латинской Америки.

Практика проведения международных фестивалей в Москве и Ташкенте показывает, что консолидация передовых отрядов кинемато-

графистов этих трех континентов становится возможной прежде всего потому, что в их рядах укрепляется понимание высокой миссии кино как искусства, способного выразить заветные думы и чаяния народов, стать мощным средством просвещения и социального воспитания масс, влиятельной силой общественного развития, оружием борьбы за лучшее будущее. Такие мысли высказывали участники традиционной дискуссии «Роль кино в борьбе за гуманизм, за мир и дружбу между народами», состоявшейся в дни XII Московского международного кинофестиваля.

Участник дискуссии, выдающийся африканский теоретик и историк кино Полен Виейра, охарактеризовав трудности молодых национальных кинематографий Африки, плодотворному развитию которых американские киномонополии создают серьезные препятствия, высоко оценил значение Московского фестиваля в деле поддержки прогрессивного киноискусства развивающихся стран.

В своем выступлении директор Национального киноинститута Никарагуа Карлос Ибарра рассказал, как в огне борьбы с диктаторским режимом рождалась национальная никарагуанская кинематография, и отметил, что фестиваль в Москве помогает молодому кино обрести силу, творческий опыт, воспитывать народные массы в духе гуманизма.

Член руководства киноинститута революционного Сальвадора Оскар Бернардо Эчеверрия, информируя участников дискуссии о первых фильмах, созданных сальвадорскими патриотами, заявил: «Наше кино отражает перипетии войны во имя мира и счастья народа, борьбы против американского империализма и его марионеток. Наше кино — это ласточка, которая перелетела моря и океаны, чтобы принести вам послание от сальвадорских бойцов. И здесь, на фестивале мы чувствуем поддержку и солидарность с нашим делом». Напомню, что Золотой приз в конкурсе короткометражных фильмов получила сальвадорская картина «Сальвадор: народ победит!»

Передовые художники Азии, Африки и Латинской Америки, которые — порой в неимоверно трудных условиях — ведут борьбу за правдивое, социально активное, демократическое киноискусство, постепенно, но заметно расширяют свою аудиторию. Зритель утрачивает привычку видеть в кино только забаву, дешевое развлечение, когда находит на экране верное отражение реалий своей собственной жизни. Творчество таких кинематографистов являет собой пример подлинного художнического героизма и вызывает к себе самое глубокое уважение.

Выше отмечалось уже, что в наше время социальные структуры в развивающихся странах претерпевают многоплановые изменения, что это связано и со сдвигами в духовной жизни народов. Деятели прогрессивного кино трех континентов вносят ощутимый вклад в дело духовной, идеологической «деколонизации», создавая подлинно национальное прогрессивное экранное искусство.

Современный кинематограф промышленно развитых капиталистических стран — сложное, противоречивое явление. Вряд ли можно сегодня анализировать современное кино Запада, отвлекаясь от способов производства фильмов, обстановки, в которой работают кинематографисты США и стран Западной Европы, оставляя в стороне вопрос о том, какова их связь с продюсерской стратегией и зрительскими аудиториями. Как известно, 70-е годы прошли в западном кино под знаком углубления явлений, непосредственно связанных с общим идейно-политическим и экономическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом и буржуазным государственным аппаратом реакционных и консервативных произведений кинематографии. В борьбе с этими явлениями в свою очередь крепли и развивались демократические, прогрессивные тенденции.

Известно, что, раздувая миф о «независимом» кинопроизводстве, киномонополии и буржуазная кинокритика пытались внушить интеллигенции, будто в буржуазном мире реально решается проблема свободы творчества. Внимательные аналитики буржуазного кино давно разоблачили этот миф. Но и сегодня в работах по зарубежному кино, в том

числе и в некоторых из появившихся у нас, есть на этот счет неточности, непонимание всей сложности механики современного кинодела на Западе, в частности в Соединенных Штатах. Да, ныне у американских режиссеров нет продюсеров типа Сэма Голдвина Луиса Майера или Дарила Занука — «королей» Голливуда 30—50-х годов, которые определяли все — от идеи сюжета до «хэппи-энда», от подбора актеров до места съемок. Да, режиссер с мировым именем сегодня сам выбирает тему, сюжет, актеров, нередко даже он выступает и как продюсер или пользуется услугами так называемого независимого продюсера. И, конечно, это привело к известному изменению характера самих картин, особенно в конце 60-х годов, когда в США студенты, молодежь, негритянская общественность — самые разные слои населения — бурно высказывали свое недовольство существующими социальными порядками. Не следует, однако, забывать, что выпуск фильма — в стране и за рубежом — всегда, и в ту пору, и сегодня, находился и продолжает находиться в руках крупных капиталистических корпораций. Нередко и «независимый» продюсер бывает лишь промежуточной инстанцией (получая процент от будущей выручки) — между режиссером и теми же «Метро-Голдвин-Майер» или «Парамаунт», «Юнайтед артистс» или «Коламбия». Так осуществляется контроль кинематографа капиталистическими монополиями, контроль, если не мелочный, то уж во всяком случае стратегический. И не случайно режиссеры, включая кинематографистов весьма крупного дарования, которые в конце 60-х годов выступали с фильмами протеста, контестации, критикуя с позиций буржуазного либерализма, а иногда и с демократических позиций язвы американского образа жизни — и Лукас, и Скорсезе, и Спилберг, — в 70-е годы «сменили вехи», активно включились в новую (и старую) стратегию Голливуда: «отвлекая, развлекать — развлекая, отвлекать». Ныне они ставят «фильмы-катастрофы», фильмы о бедных «золушках» неизменно обретающих счастье под американским небом, или же пытаются своими лентами о космических сражениях с применением ядерных бомб и лазерных лучей внушить массовому зрителю мысль о «безобидности» войны, тем самым включаясь в реакционные пропагандистские кампании американской администрации. Метаморфоза удивительная, но и характерная; ее можно было предвидеть, всматриваясь более внимательно в некоторые фильмы «контестации», где нередко чувствовался поверхностный подход к той или иной «горячей» проблеме.

Сегодня применяются камуфляжные средства, чтобы скрыть или хотя бы приукрасить хищнический оскал заокеанского кинобизнеса: пускаются в ход, к примеру, мифы о том, что кинокомпании США помогают европейским кинофирмам делать свои, национальные картины. Но эта «помощь» волка ягненку на деле оборачивается ликвидацией целых национальных кинематографий. В частности, такая «помощь» привела к тому, что сегодня многим видным итальянским режиссерам реалистической ориентации очень трудно получить постановку. Не без «благотворного влияния» американского кинобизнеса резко изменилась тематика и проблематика французского кино — конкурсная и внеконкурсная программы Франции на XII МКФ в Москве со всей наглядностью это подтвердили. Совсем тяжело приходится национальным кинофирмам малых европейских стран.

Правда, и об этом надо помнить всегда, противоречивость капиталистической системы не исключает возможности создания в рамках буржуазного кинопроизводства фильмов реалистической и гуманистической ориентации; есть они и в американском кино. Во внеконкурсной программе фестиваля мы видели такие прогрессивные фильмы США, как «Электрический ковбой» Сиднея Поллака и «Возвращение домой» Хола Эшби. Но это не правило, а исключение Да и здесь следует иметь в виду ряд дополнительных обстоятельств.

Кинобизнес не отказался и ныне полностью от той «модели», которая была выдвинута с особой наглядностью в конце 60-х годов, — дать крупным мастерам известную свободу действий для самовыражения. Но такая «модель» имеет свои особенности. Итальянский

критик Фернальдо Ди Джамматтео в своем интересном анализе современного американского кино справедливо указывает, что в США, как и в других развитых капиталистических странах, критика иногда как бы мифологизирует фигуру художника. Ди Джаматтео полагает, что, например, в произведениях таких известных режиссеров, как Олтман, Кубрик и даже Феллини, Бунюэль, Бергман, надо видеть не результат свободного творчества в области избранных ими тем и форм (он, разумеется, не отрицает высокого дарования этих художников), а, скорее, их способность использовать возможности художественного материала. Эпоха и рынок, по мнению Ди Джаматтео, оказались благоприятными для этих мастеров. Далее итальянский критик так говорит об усилении «власти» художников в условиях изменившейся конъюнктуры: «Что это за власть? Она иная, чем в прошлом, ныне ее главная черта — «прославление» субъективности индивидуальных качеств, выдумки и организации — кинематографист рассматривается одновременно и как «художник», и как «стратег»; и эта субъективность тем ярче и сильнее, чем больше ей удается соответствовать объективным правилам производства». Критик остроумно подчеркивает, что ныне кинематографист-поэт уже не проклят продюсерами и прокатчиками, как это было во времена Штрогейма и Дрейера, которым после «Алчности» и «Страстей Жанны Д'Арк», по существу, не давали делать то, что они хотели. Теперь «художник-режиссер» «не гений разрушения, а гениальный функционер системы... Личная и притом реальная власть, которую он осуществляет, невозможна вне зависимости от общественной социальной власти, которой он подчиняется. Никогда еще кинематографисты не были так обласканы (оплачены, чествуемы, широко приглашаемы), как сегодня, и никогда еще их так сильно, как сегодня, не эксплуатировали».

Очень важные, хотя и спорные в ряде пунктов наблюдения; они еще раз показывают, сколь эфемерна свобода даже тех художников, которые творят как бы самостоятельно. Речь идет о новой, более гибкой, более изощренной стратегии тех, кто оплачивает производство и обеспечивает прокат фильмов. Учитывая новую обстановку в мире, учась на собственных ошибках, дельцы от кинобизнеса создают, и весьма умело, нередко вводя в заблуждение даже критиков прогрессивной ориентации, иллюзию «независимости» художников. На самом деле они, конечно, зависимы, но не от конкретной фигуры продюсера, которую мы хорошо помним по истории кино Запада 30 — 50-х годов — ловкого, умелого, вездесущего мастера «фабрики грез», диктующего свою волю во всем, вплоть до прически героини, — они зависимы от самой капиталистической системы, от киномонополий, действующих сегодня изощренно, тонко, расчетливо, добиваясь — новыми средствами — все тех же стратегических целей.

Более того, Ди Джаматтео, да и не только он, но и многие другие прозорливые критики, давно отметил, что сегодня и буржуазное государство расширило свое участие в кинопроизводстве, усилило вмешательство в киноделo и ныне «плановая политика» заменяет анархическую деятельность монополий, причем включает и все более широкое планирование в международном масштабе.

Речь идет о расширившейся в последнее время «экранной агрессии» американского государственно-монополистического капитала, связанного с кинобизнесом в Европе. Американским киномонополиям удалось, по существу, захватить английский экран. Фильмы США или фильмы, созданные на деньги международных транснациональных корпораций, где главная роль принадлежит американскому капиталу, преобладают в кинопрокате Франции, Италии, Испании. В ФРГ имеются представительства пяти американских киикокомпаний; они действуют совместно, издают специальный массовый иллюстрированный журнал на немецком языке об американских фильмах и, естественно, господствуют на экранах. Еще шире масштаб этой агрессии в странах Латинской Америки и некоторых других регионах мира, где фильмы национального производства почти не имеют доступа в кинотеатры.

Кинематограф в капиталистических странах

попал в руки торговцев, говорил на фестивальной дискуссии мексиканский режиссер Эмилио Фернандес. Именно в этих руках кино превращается в орудие оскорбления человека, деформации личности. Поэтому я так ценю Московский фестиваль, который поддерживает кинематограф мира, добра, гуманизма

В этих словах ветерана мексиканского кино выражены и тревога художника-гуманиста за судьбы мирового кино, и надежда на те силы, которые противостоят реакции, аморальности, бесчеловечности на экране.

Анализируя конкурсную и внеконкурсную программы фестиваля, можно отчетливо видеть всю противоречивость современного этапа развития кинематографии капиталистических стран; уловить характер проблем, с которыми сталкиваются передовые художники, работающие в условиях частнособственнического кинопроизводства.

Московский фестивальный экран достаточно полно отразил нынешнее состояние кино Франции, ФРГ, Испании, Швеции и других государств Запада. Многие «малые» европейские страны представили на конкурс интересные, значительные, талантливые работы. Эти фильмы созданы в сложных условиях, чаще всего на деньги благотворительных организаций, киноинститутов, небольших национальных фирм. Поэтому столь значителен факт награждения Серебряным призом норвежского фильма режиссера Бьёрна Льена «Награда» — сильной антифашистской ленты. Среди фильмов, отмеченных фестивальным жюри, — «Человек с гвоздикой» (Греция), «Утренний туман» (Португалия), «Ночь на берегу моря» (Финляндия), «Бокерер» (Австрия), ряд других игровых, документальных и детских картин. Все они полностью отвечают девизу нашего фестиваля.

По-прежнему живы реалистические и демократические традиции в итальянском кино — на фестивале были показаны фильмы Дамиано Дамиани «Предупреждение», Паскуале Скуитьери «Дикари», Карло Лидзани «Фонтамара», Нанни Лоя «Кафе-экспресс», Джилло Понтекорво «Огро», верные духу реалистического, социального и политического кино.

Внеконкурсная программа капиталистических стран была неоднородна по содержанию, идейной направленности и художественному качеству; она аккумулировала различные тенденции современного кино Запада — ведь в ней участвовали такие режиссеры, как Федерико Феллини, Франческо Рози, Карло Лидзани, братья Тавиани, Франсуа Трюффо, Луи Маль, Сидней Поллак, Этторе Скола, Марио Моничелли, Райнер-Вернер Фассбиндер, а также и мастера с не столь громкими именами. В одних лентах правдиво отражены реальные процессы сегодняшней жизни капиталистических стран, в других встречается сложный, противоречивый, далеко не всегда плодотворный поиск выхода из духовной ситуации современного западного мира, из тупиков и бездн буржуазного сознания. Были здесь и развлекательные ленты с талантливыми актерскими работами, но не столь значительные в художественном плане.

Современный экран Запада, с одной стороны, отражает явления духовного кризиса капитализма, с другой — он же является специфическим «полем сражения» противоположных идеологий. Взаимодействие этих тенденций сегодня порождает бесчисленное многообразие кинематографических явлений. Вместе с тем в яркой палитре современного западного кино принципиально важно различать магистральные, можно сказать, стратегические направления, долгосрочные тенденции, противоположные идейные полюса. Наконец, палитру западного экрана важно видеть в движении, в живом процессе кинематографического развития, возникновения и взаимодействия школ, течений, направлений, индивидуальностей. И здесь богатейший материал для анализа дают киноведению и кинокритике конкурсная и внеконкурсная программы Московского фестиваля.

На фестивальной дискуссии и в беседах с журналистами многие выдающиеся режиссеры, актеры, критики говорили, что кинематограф может и должен быть не только развлечением, но и выразителем содержания общественно-политического бытия, может и должен быть учителем жизни. Выдающиеся ма-

стера мирового кино раскрывали свой опыт познания и осмысления действительности, опыт, важный и ценный. Кинематографисты разных политических взглядов, разных творческих почерков находили в Москве общий язык прежде всего потому, что все они затрагивали существенные, коренные стороны развития экранного искусства, то, чем это искусство служит миру, добру, справедливости, гуманизму.

В мировом кинопроцессе все заметнее сказывается действие тех сил, которые противостоят и декадентскому, и откровенно буржуазному кино, миру жестокости и насилия, аморализма и звериной вражды к прогрессу. Все более прочные позиции занимает на мировом экране социалистическое киноискусство. В последнее время заметно возросло творческое мастерство создателей художественных и документальных лент из развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки. XII Московский международный фестиваль выявил эти важнейшие тенденции мирового кино, дал новые убедительные свидетельства того, что передовое киноискусство способно служить и служит человеку и человечеству, социальному прогрессу, делу упрочения мира.

Александр Трошин

Путешествие с единомышленниками

Социалистический кинематограф на XII МКФ в Москве

Международный кинофестиваль имеет сходство с международным аэропортом. Здесь скрещиваются пути людей, приехавших из самых разных и самых отдаленных уголков земли, людей со своим языком, своими привычками и обычаями, своим отношением к жизни. И есть нечто общее у пассажиров-путешественников и кинозрителей: ведь фильмы — это тоже дальнее или близкое путешествие, беспрестанно сменяющиеся картины которого задевают, глубоко трогают, откладываются в памяти или оставляют равнодушным...

В нынешнем году московский киносмотр состоялся в двенадцатый раз; выработались и закрепились его традиции, его основополагающие принципы, выраженные в фестивальном девизе: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

Девиз московского кинофорума неизменен, но это вовсе не значит, что «путешествия», берущие старт в Москве каждые два года, похожи друг на друга, как близнецы. Разве время не накладывает на них свой отпечаток? Фестивальный экран — это зеркало (сравнение тривиальное, но не теряющее резона), в котором отражается мир с его тревогами и надеждами, с опасными заблуждениями и с постепенно обретаемым трезвым реализмом. Мир же не стоит на месте

Вот косвенное тому свидетельство.

В снискавшем широкий общественный интерес романе Юрия Бондарева «Выбор» есть эпизод, где разговор двух героев, начавшись вроде бы с частных вопросов, с неизбежностью переходит в подобие политического диспута — о современном состоянии мира и его ближайшем будущем, каким оно представляется каждому из участников спора.

Речь сейчас не о точности частных прогнозов. Речь о другом — о том, что перемены (политические, экономические, духовные) в жизни современного мира налицо, с этим не поспоришь. Они, как мы видим, вторгаются в наши «домашние» разговоры, в нашу повседневную жизнь. Человек 80-х годов, можно сказать, собственной кожей ощущает непростое состояние мира, испытывает волнующее чувство личной причастности ко всему, что совершается сегодня и что определяет общее завтра. Следовательно, то же самое чувствует, не может не чувствовать и искусство. Эта со-чуткость, или,

«Пограничники», режиссер Октавио Кортасар (Куба)

иначе, участие в главных заботах человека и человечества, и есть реальный гуманизм искусства.

На XII Московском международном кинофестивале, предложившем большой и разнообразный выбор киномаршрутов, наиболее последовательно проявил себя в этом качестве социалистический кинематограф; оттого и наше «путешествие» с ним было наиболее содержательным, богатым глубокими и сильными впечатлениями. Решение международного жюри тоже подтверждает это.

Показательно, что одного из трех Золотых призов в главном конкурсе фестиваля удостоена картина «Опустошенное поле», созданная кинематографистами Социалистической Республики Вьетнам. Произведение волнующее, глубокое, свидетельствующее о творческой зрелости, которой достигла эта в сущности еще молодая кинематография. Кроме того, главных призов и дипломов по всем трем конкурсам удостоены: «Тегеран-43» (СССР), «Временный рай» (Венгрия), «Йо-хо-хо» (Болгария), «Эта минута, этот миг» (Чехословакия), «Сезон мира в Париже» (Югославия), «Бледный свет скорби» (Румыния), документальные ленты: «Спросите вы у матерей...» (СССР) и «Чей я?» (Болгария), адресованные детям игровые картины «Черная курица, или Подземные жители» (СССР) и «Трава, растущая до неба» (Венгрия). Немаловажен и тот факт, что премии за лучшее исполнение ролей достались советской актрисе Майе Аймедовой («Дерево Джамал»), кубинцу Тито Хунчо («Пограничники») и поляку Роману Вильхельми («Ночная бабочка»).

Если же дополнить этот список лентами, которые были представлены социалистическими странами вне конкурса и получили заслуженно высокую оценку у зрителей, исключительный успех социалистического кинематографа на Московском кинофестивале нынешнего года станет еще более очевидным.

В разных фильмах (учтем, что созданы они как раз на важном рубеже семидесятых — восьмидесятых...) экран мира социализма настойчиво вел с нами разговор о достоинстве человека, о нашей общей ответственности за нравственное состояние личности современника, за полноту ее самораскрытия. И, конечно, о главном, о том, как нам сохранить мир на земле. Это самая острая проблема современности. Нет, не случайно в фестивальной программе было так много фильмов о войне: первой мировой, второй, о недавней войне во Вьетнаме...

Антимилитаризм — наш стиль

Сначала просто список.

«Эта минута, этот миг» (Чехословакия), две вьетнамские картины — «Опустошенное поле» и «Родная земля», две румынские — «Бледный свет скорби» и «Скорбно Анастасия шла», три венгерские — «Временный рай», «Доверие» и «Цирк «Максим», польская «Олимпиада-40», советская «Тегеран-43».

Добавим сюда же кубинскую ленту «Пограничники» — войны в строгом смысле слова здесь нет, но молодым кубинцам приходится с оружием в руках защищать победившую революцию.

Не забудем включить в этот ряд и монгольский фильм «Хатан-батор» — о реальном человеке с героической биографией, которую писала война.

Сам факт встречи на экране о д н о г о фестиваля сразу столь многих антивоенных по своему внутреннему пафосу или открытому публицистическому призыву картин отражает, вне всякого сомнения, важную тенденцию социалистического киноискусства.

Спрашивается: основана ли она лишь на том, что «человек без памяти жить не может» (теза из последнего романа Чингиза Айтматова)? Или же «пик» антивоенных фильмов впрямую связан с усиливающейся ныне угрозой миру, с намерениями заокеанских «ястребов» тиражировать новое чудовищное оружие — нейтронную бомбу?

Второе так же верно, как и первое. Мы свидетели нарастающего встречного движения, в котором ясно выражает себя забота передовых художников мира о том, чтобы наши восьмидесятые не стали «роковыми»...

Двадцать с лишним лет назад венгерский публицист и критик Золтан Фабри (не путать с кинорежиссером!), итожа в исповедальном эссе свою литературную деятельность, искал наиболее точное определение своему стилю и увенчал поиски необычной для литературоведческого словаря формулой:«Мой стиль — антифашизм». А в заголовке даже заменил «мой» на «наш». «Антифашизм — наш стиль» — так называлась его статья, давшая позднее название антологии венгерской критики и публицистики, изданной «Прогрессом» в 1971 году.

Не на обложке книги — на скрижалях истории гуманистического художественного творчества двадцатого столетия выписана эта чеканная формула. Как и другая, стоящая всегда с ней рядом: «Антимилитаризм — наш стиль». Тревожась за будущее, искусство не перестает обращаться к опыту пережитых человечеством войн, показывать нам их уродливый, отталкивающий лик.

В румынском фильме «Бледный свет скорби» режиссера Юлиана Миху лик этот дан в отражении: здесь неторопливо рисуется, следуя линии автобиографического романа Д. Маковеску, безрадостная жизнь забытой богом деревни в годы первой мировой войны.

Много лиц и сюжетов складывают эту фреску — семья учителей, приехавшая сюда «рассеять тьму», но нашедшая здесь смерть; старуха, в который раз прощающаяся с миром и вдруг решающая еще немного в нем задержаться; рабочие с соседних нефтеразработок, одичавшие от тупой жизни; девушка, которую они приметили,— символ доверчивости и доброты; две девочки, которых унес брюшной тиф, пошедший потом косить по всей деревне; мужчины, которых забирают на войну; ребятишки, бегающие смотреть на проходящий в отдалении поезд — единственное, что связывает эту деревню с большим миром... Но, собственно, этот деревенский микрокосм, со всей его убогостью, униженностью, массовым вымиранием, и есть большой мир в миниатюре. Тот безумный мир 1914 года. В неспешном течении фильма, отмеченного статуарной выразительностью, действительно накапливается скорбь. Не за одну деревню — за мировой абсурд, достигший в войне своего апогея.

В фильме кубинского режиссера Октавио Кортасара «Пограничники» война уже не просто не попала в кадр (если не считать пограничного конфликта в финале), она вообще находится «за кадром» того тревожного 1964 года, которым помечен сюжет. Но силовое поле тем не менее создает здесь война. Возможная, ибо ее надо ожидать каждую минуту. Этим ожиданием пронизан фильм.

«Эта минута, этот миг», режиссер Иржи Секвенс (ЧССР)

Интонация у него на поверхности не скорбная — что ни говори, латиноамериканская «температура» сказывается. Даже юмора немало в повествовании о буднях маленького подразделения, состоящего на девять десятых из новобранцев, которые охраняют границы родного острова Свободы. В любую минуту они готовы ринуться в бой, не успев даже разобраться, кто там плывет к берегу. Их, необстрелянных, тяготит жесткая воинская дисциплина. Вот и идут они всякий раз с недовольством к служаке-сержанту, возвращаясь от него... с уроками. А сержант (в этой роли интересен Тито Хунчо, лауреат нашего фестиваля) принес на границу опыт, полученный еще в Повстанческой армии Фиделя Кастро, он знает, как важна для боя дисциплина, и после, когда появятся все-таки на границе диверсанты, смертью своей докажет, что был стократно прав. Смерть его изменит вчерашних новобранцев, в жестоком бою с них слетит мальчишество. И заключительный титр этого сурового фильма — как «круглая печать» на свидетельстве о возмужании молодых героев...

В заботе о человечестве кино бередит нашу историческую память — чтобы знали, помнили, не допустили...

И еще — обращаясь к материалу войны, кино выявляет на нем, как на пробном камне, резервы сопротивляемости человеческого духа — работа для п о з н а н и я человека и в п о м о щ ь ему.

Обе стратегические цели входят одновременно в задание разных антивоенных фильмов, представленных на Московском фестивале социалистическими странами; об этом говорят в интервью сами создатели таких произведений.

Слово Иржи Секвенсу, постановщику чехословацкого конкурсного фильма «Эта минута, этот миг»:

«Есть люди, которые пытаются утверждать: война давно закончилась и это дело истории, тема исчерпанная, далекая от современности. Подобную точку зрения опровергает сама жизнь и кинематографическая практика. Я действительно множество раз находил в этой теме творческий материал для своих фильмов А вспомните талантливые картины нового поколения советских кинематографистов: «Восхождение» Л Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа или «Гнездо на ветру» эстонца О. Неуланда. Это тема вечно актуальная, живая, драматичная. Разумеется, если кинематографист не пытается сделать свой

фильм простой иллюстрацией к истории. Если он ищет в войне материал, раскрывающий человека во всей глубине его психологии, моральных установок, политических взглядов. Материал, который заново открывает нам такие понятия, как честь, патриотизм, героизм...» (разрядка моя. — *А. Т.*) [1].

Фильм Иржи Сквенса, основанный на повелле чешского прозаика Отакара Халоупки, — о человеке, который прожил почти всю оккупацию в провинциальном городке, уверяя себя, что он — только хирург, что единственная его религия — клятва Гиппократа. Пускай злые языки шепчут, что хирург Кодет сотрудничает с фашистами, пускай провоцируют. Оправданием ему и защитой перед собственной совестью — больница, в которой он не нарушит профессионального долга, хоть весь мир тут перевернись! Политика? Она — в его скальпеле, никакой другой он не знает, старается не знать, не слышать, отгородившись стенами операционной и своего дома, где есть умница жена и племянник, надежда Кодета...

Что же, в другое время, наверное, и можно было бы прожить, получая гонорары за гуманизм, не требующий больших духовных усилий. Но только не в такое, когда, как было сказано в одном давнем антифашистском фильме (тоже из периода оккупации), «нужно быть либо святым, либо героем, чтобы остаться человеком». Наступает-таки та минута, тот миг в благополучно-порядочной жизни Кодета, когда исполнить долг хирурга уже означает сойти с нейтральной полосы, когда обеспечить свою порядочность, защитить человеческое достоинство можно, лишь сделав выбор, даже если придется заплатить за него жизнью.

Брехт в дневнике 1942 года записал: «И день и ночь на заснеженных полях Смоленска бушует бой за достоинство человека».

Чехословацкий фильм «Эта минута, этот миг» переносит этот бой в, казалось бы, укрытый от ветров дом провинциального хирурга. Бой, в котором обыкновенный человек, чтобы остаться человеком, становится героем.

Этот фильм, исполненный открытого драматизма, напомнил мне один замечательный рассказ, принадлежащий советскому писателю Василию Гроссману и напечатанный уже после его смерти в «Литературной газете». Как много совпадений!.. Рассказ называется «В Кисловодске». Герой его — санаторный врач. Баловень обстоятельств, он, не просивший у жизни много, без особых треволнений дожил до седин, обласканный мягким климатом, среди любимых им красивых вещей, с любимой и любившей его красавицей женой. Когда пришли немцы, он, подумав немного, остался, потому что боялся все нажитое потерять. Совесть же утишал тем, что он, в конце концов, врач, следовательно, может прожить «над схваткой». В оккупации он старался не запятнать свою порядочность, и какое-то время это ему удавалось. Но все же пришла «та минута, тот миг», когда за любимые вещи, за семейный уют — да что там уют! — за саму возможность выжить платить нужно было уже той самой порядочностью, которую нежил в теплице. Человек этот не знал за собой героизма — и жестокий выбор, перед которым он оказался, его ужаснул. Подавленный, герой возвращается из фашистской комендатуры домой, рассказывает все жене. И не сразу понимаешь, что дальше происходит... Они одеваются, как в театр или гости. Ставят пластинку любимого Вертинского. Пьют вино. Целуются. Целуют (!) любимые вещи, заменявшие им всю жизнь детей... Какая-то прямо вакханалия сантимента творится на твоих глазах, и кажется, уже заглянула в нее пошлость. Но — броском от нее — напоследок леденит душу хриплый голос жены:

«А теперь трави меня, как собаку, и сам травись!»

Какой выразительный сюжет, не так ли? О внезапно открывшихся резервах человеческого духа, причем открывшихся там, где их уже вроде не ждешь!.. Удивляюсь, что рассказ этот еще не экранизирован — он буквально просится в кино.

И вот, по сути, то же самое показали нам

---

[1] «Литературная газета», 1981, 5 августа.

«Опустошенное поле», режиссер Нгуен Хонг Шен (Вьетнам)

на экране Халоупка и Секвенс. С той лишь разницей, что, оплачивая ценой жизни свое достоинство, герой не склоняет головы. Но тут уж, как говорится, что кому по силам...

Сама по себе перекличка, «портретное» сходство сюжетов с таким ракурсом и такой верой в человека принципиальны для социалистического искусства.

Что же до ситуации выбора, то она едва ли не стилеобразующий сюжетный мотив в антивоенных, антифашистских фильмах. Возникая здесь, как правило, в обстоятельствах исключительных (сама война — такое обстоятельство), она с неподкупностью рентгена выявляет в человеке качества, которые при нормальном течении жизни таятся под спудом, не видны ни стороннему взгляду, ни собственному.

Знал ли, например, хирург Кодет, с каким мужеством поведет он себя у черты, разделяющей его жизнь и смерть?.. Знала ли юная, хрупкая деревенская учительница Анастасия, голос которой в шуме престольных и семейных праздников редко был слышен, что придет час и она, никто другой в ее деревне, притихшей под оккупантами, отважится расстаться с жизнью, но по-человечески похоронить, как велят традиции и совесть, расстрелянного сербского партизана (румынский фильм «Скорбно Анастасия шла», режиссер Александр Татос)?..

И, с другой стороны, знала ли венгерка Клари в лучшие свои часы, что довольно скоро ей не хватит не то что сил — веры в простую истину, что человеческая жизнь, пусть с разочарованием, с тоской, сама по себе много стоит. В критической ситуации, когда и выбор-то касался только ее, она, повинуясь не столько страху перед гестаповцами, сколько сломившему ее изнутри приступу одиночества, возвращается, было спасенная, в колонну жертв. Но и этот жест — акт поражения, который видели мы в венгерском конкурсном фильме «Временный рай», следует записать не в обвинение человеку, а в обвинение войне, потому что кто как не она, с ее концлагерями и газовыми камерами, руинами и пеплом на местах жилищ, с полями солдатских трупов, вложила в слабого человека ощущение его вселенского сиротства и беззащитности.

Об этом фильме Андраша Ковача говорили на фестивале: «странный». Странный для Ковача, вот что имелось в виду.

Действительно, ни одна прежняя его картина не начиналась столь механхолично, как эта: холодные волны накатывают на пустынный берег, звучит сложенная из воспомина-

ний и осенней грусти французская песня, одинокий нормандец, глядя с тоской вдаль, вспоминает...

В его воспоминаниях (им отдано основное время фильма) — война с испытаниями, какие выпадали на ней человеку, и любовь, уже родившаяся с привкусом горечи, трагически незащищенная, у которой не было будущего, а только настоящее, короткое, как миг.

Фильм о любви... Вот уж чего никто не ждал от этого венгерского режиссера, чья муза обычно являлась нам интеллектуально напряженной, философской и публицистической. В его фильмах обычно много диалогов, и смотреть их — всегда работа.

За это их качество он, похоже, решил рассчитаться «Временным раем» — акварельно снятой в цвете, щемящей историей о любви и разлуке в последние годы войны.

И все-таки это Ковач!

Мне даже кажется, что «Временный рай» вышел из его предыдущей картины «Октябрьское воскресенье», воссоздающей, по сути, то же время, но внешне на эту непохожей — строгой, суховатой, стилизованной под кинохронику и до крайности перенасыщенной разговорами на темы политики.

Но вспомним: в предыдущей ленте Ковача сквозь кабинетные споры и дипломатические интриги пунктиром проходила любовная линия. Вытесненная там на периферию основного действия, свернутая до двух-трех коротких эпизодов, любовная история получила во «Временном рае» щедрую компенсацию. Герои, разумеется, уже другие: французский солдат, бежавший из немецкого плена в Венгрию, и очаровательная молодая женщина, давшая его временному прибежищу лицо и имя. Она сама после распавшегося брака (ее муж, когда началась война, должен был выбирать между карьерой венгерского офицера и женой-еврейкой) нуждалась в душевном прибежище и с торопливостью отдала этому французу свое сердце... От эскиза в предыдущей картине новая история наследует горький осадок: над хрупким раем этих двоих то же хмурое небо тысяча девятьсот сорок третьего, сорок четвертого...

Правда, поначалу оно не выглядит особенно хмурым. Даже приветливым кажется — в минуты, когда герои на каком-то приеме танцуют танго, глядя в глаза друг другу, или в то счастливое утро, которое Жак встречает в доме Клари. Словно и нет на свете войны, а если есть, то гул ее не слышен и Венгрия словно бы держит нейтралитет. Но иллюзия скоро развеивается, и беспокойство повисает в воздухе. За короткой любовной идиллией следует разлука без обещаний, новые свидания, уже с тенью тревоги, и опять разлуки. А когда в начале сорок четвертого фашистская Германия оккупирует своего уже ненадежного сателлита, Жака арестуют. Снова побег, попытки, презирая опасность, во чтобы то ни стало разыскать Клари, страх за нее.

Что мог дать ей этот дважды беглец, участник Сопротивления, отправляющийся теперь к партизанам в Словакию?! Он старался, как мог, отвести от нее беду, особенно после оккупации, когда венграм их страна уже не казалась мирным островом посреди войны. Родители Клары были тотчас депортированы, ближайшая ее подруга не хотела рисковать, принимая у себя еврейку, а сама Клари обязана была пришить к одежде желтую звезду и переселиться в еврейский дом. Жак увел ее оттуда, спрятал у друзей в монастырском пансионе. Но он не мог ничего обещать (ведь в Нормандии его ждала после войны семья) на будущее.

А любовь не умеет жить без надежд. Пока Жак здесь, Клари верится, что их рай, наперекор всему, еще будет воздвигнут. Когда же он, позаботившись о ее надежном укрытии, снова уйдет и уже надолго, осиротевшей надежде не на что будет опереться, и Клари под окриком нагрянувших в монастырь гестаповцев чуть ли не добровольно пойдет на смерть. Жак узнает об этом, когда в только что освобожденном Будапеште кинется разыскивать Клари.

Пройдет год. Над героем будет небо родной Нормандии. Будет дождавшаяся, заботливая и немного обеспокоенная его настроением жена. Будут дети, друзья, будет море. Но он все не сможет целиком отрешиться от

прошлого и станет искать на пустынном берегу уединения, чтобы вновь и вновь предаваться воспоминаниям...

Тогда, во время войны, кто-то спросил его: «Почему вы бежали от нацистов в Венгрию?». Он ответил с «французской» улыбкой: «Это самый короткий путь». Но путь оказался длинным — Жак и сейчас еще продолжает его.

«Человек остается вечным должником — перед друзьями, родными и любимыми». Даже если бы эту сентенцию не обронил в эпилоге герой фильма, обреченный жить под мирным небом с виной и болью в сердце, мы все равно ее нашли бы в плоти оживших воспоминаний. Объединившись с антивоенным пафосом, она направляла режиссерскую руку Андраша Ковача, поставившего картину о любви и об израненных войною душах.

●

Любовь и война. Любовь — к жизни, к растению, к женщине, к искусству, к свободе. И война — с жизнью, с растением, с женщиной, с искусством, со свободой.

Оппозиция эта, взятая художниками из самой действительности, накаляет драматургию антивоенных, антифашистских фильмов, часто поднимается в них до символа, образуя вокруг себя трагико-патетическое эмоциональное поле.

Но вот картина, где она растворена в повседневности, повседневностью является, является бытом, и потому повествование эмоционально выровнено: никаких тебе открытых метафор, «котурн», все приближено к прозе, чистой, как вода. А стоящая за всем символика оттого только глубже и пронзительнее.

Я имею в виду вьетнамский фильм «Опустошенное поле» — подлинное открытие XII Московского международного кинофестиваля. Открытие художественное, открытие человеческое.

Сколько мы уже видели вьетнамских фильмов о войне, сколько еще увидим! Ибо война с американским империализмом отошла в прошлое, а война и реальная угроза новой войны пришли с Севера: китайские лидеры, изменившие делу социализма, не прекращают свои агрессивные происки в отношении социалистического Вьетнама. Во внеконкурсной программе фестиваля демонстрировался фильм «Родная земля» (режиссер Хай Нинь), показавший нам, как это происходило тогда, в 1979 году, у Лангшона, какое мужество проявил героический вьетнамский народ, сдерживая военное нашествие взбесившихся пекинских гегемонистов.

Но «Опустошенное поле» — особенный фильм, такого, можно с уверенностью сказать, еще не было в кинематографе Вьетнама. К масштабной документальной эпике «Родной земли» или, скажем, «17-й параллели...» (фильм того же Хай Ниня), к плакатной героике памятных нам еще по прежним фестивалям «Отряда связисток» и «Встречи в джунглях» новый фильм, поставленный режиссером Хонг Шеном, прибавляет мудрую, философическую ноту размышления о том, что такое для человека всякая война. Притом для человека, который пришел на чужую землю как агрессор — это совсем уж неожиданный и новый ракурс для вьетнамского антивоенного кино.

Размышляют в «Опустошенном поле» не словами. Размышляют кадрами, фиксирующими обыденность войны, страшную тем, что она — обыденность. Размышляют сопоставлением живых, очень понятных проявлений человеческих чувств — на этой, обороняющейся, стороне и на той, нападающей.

Кто-то из наших поэтов-фронтовиков сказал: «Я пишу не «о войне». Я пишу войною». Вот именно таков и этот всех поразивший фильм: сценарист, режиссер, оператор, актеры написали его на полотне экрана «войною». Написали поверх сюжета из незабытой освободительной войны (может ли забыть ее этот многострадальный и мужественный народ!), когда годы и годы человеческое достоинство и право на жизнь сопротивлялись и выстояли перед напором мощной и безжалостной американской военной машины.

Сопротивление у вьетнамцев вошло в плоть характера нации. Дети, те, похоже, уже рождались с сопротивлением в крови. А они и в ту пору рождались. Ибо сопротивлялись вьетнамцы не только оружием, но жизнью, неистребимым ее естеством, высотой ее.

«Временный рай», режиссер Андраш Ковач (Венгрия)

Стоп! Вот она, кажется, единственная на всю строгую картину «открытая» метафора (во всяком случае, усмотреть ее здесь можно): дом маленькой семьи Ба До — на дереве! Одном из немногих тропических деревьев среди затопленного в сезон дождей бескрайнего рисового поля. Переплетение веток прячет от регулярно навещающего это место американского вертолетчика незатухающий человеческий очаг, у которого трудятся, любят, мечтают, заботятся о своем крохотном малыше совсем еще молодые супруги; они же — бойцы, связные разделенных большой водой партизанских армий. Ночью, когда американский вертолетчик на своей базе, вероятно, видит сны, а в снах, разумеется, дом и свое чадо (ему прислали из дома фотокарточку), супруги Ба До, не таясь, выходят возделывать рисовое поле. Днем же, что бы ни делали, они ежеминутно поглядывают с опаской в небо. Прилетит вертолетчик (ему обещали за них отпуск) — и продолжится охота, уже ставшая безумным ежедневным ритуалом, в которой мишенью будут эти люди, научившиеся жить по соседству со смертью. Только затарахтит в небе кровожадный ястреб, а у них уже наготове целлофановый мешочек, в который они уложат своего малютку, и все — под воду. Ястреб вернется на базу, какой раз без толку прочесав эти деревья, а завтра прилетит снова. В конце концов он настигнет свою жертву, убьет храброго Ба, но и его, в свою очередь, достанет пуля: молодая вьетнамка отомстит ему за свое вдовство, за сиротство сына...

Все это — сюжет фильма, вернее, фабула, которая его не исчерпывает. Главное здесь, повторяю, упорство и неистребимость естественной жизни, выражающей себя без слов, над событиями, в каждой секунде существования супругов Ба До, в наполняющих ее подробностях. Да хотя бы в этом целлофановом мешочке или белом пластмассовом тазике, который ребенку — вместо лодочки.

Кто-то в фестивальных разговорах нашел сходство «Опустошенного поля» со знаменитым «Голым островом». Да, со знаменитой японской картиной фильм роднит многое: и то, как «вписывает» он человека в природу, и то, что он, не повторяя аскетической фонограммы «Голого острова», тоже немой крик. А такие разносятся дальше...

●

Человек не может жить без памяти. Но не может он жить и только памятью. Кино вглядывается в нашу действительность, выносит на экран социальные и нравственные вопросы дня. Это, можно сказать, природой ему данное устремление.

Не упуская из виду эту действительность, эти вопросы в фильмах социалистических

стран, показанных на XII Московском международном кинофестивале, особым вниманием отметим в них все же и другой план — где кинематограф решает «свою» проблему: каковы его место, его возможности, его обязанности в нынешней духовно-общественной ситуации.

Опираясь на разный материал (не только современный, но и исторический), с неодинаковой остротой, но одинаково серьезно, социалистический кинематограф занимается самооценкой, самовоспитанием, взвешивает свой долг — человеку, обществу, миру, — выверяет свою нравственность, испытывает эффективность разных способов своего «социального поведения». В современном социалистическом киноискусстве мотив этот закономерно выдвинулся в последние годы на очень видное место: зрелость общественных отношений в мире социализма диктует и новую меру требовательности к художественному творчеству.

Что же, взгляд на себя, вопросы к себе — это тоже знак остро осознаваемой кинематографом ответственности, стремления его участвовать в главных заботах человечества.

Искусство перед зеркалом

...Что оно такое, в самом деле? Великий утешитель, которому люди доверчиво открывают свои сердца, или, наоборот, беспокоящая совесть, неусыпные самосознание и самоконтроль человечества, закрепленные на века на книжной странице или куске целлулоида?.. Вопрос этот родился не сегодня, и вроде бы уже даны на него ответы. Но он стучится к нам вновь и вновь — то на территории литературы или театра, то в кинематографе, исключительная массовость которого придает этому вопросу еще бо́льшую остроту.

В некоторых фильмах социалистических стран он даже введен в состав сюжетов, напрягает их драматургию, задает авторской мысли особую траекторию. В своем внешнем, сюжетном слое фильмы могут говорить не о кинематографе и даже вообще не об искусстве, но во внутреннем, смысловом — и о них тоже. Чувствуешь, что художники с беспокойством глядятся, как в зеркало, в непохожие друг на друга истории, разыгрываются ли те в прошлом или настоящем, на подмостках национальной трагедии, как в венгерском фильме «Мефисто», где главное действующее лицо — актер, или в обыкновенной квартире и на обыкновенной работе, как в фильме ГДР «Наша короткая жизнь»: здесь действительно течет жизнь и действительно наша — сегодняшняя, повседневная, которой мы, подобно молодой архитекторше из фильма, стремимся, каждый по своему умению, придать достойный смысл и цвет.

В основу этого фильма лег роман «Франциска Линкерханд», который в середине 70-х годов стал литературным событием в ГДР. Автор, Бригитта Рейман, не успела закончить его — рано умерла. По профессии она была архитектор и характером, видно, походила на свою героиню Франциску, потому что роман — это, собственно говоря, её исповедь, где, укрывшись за вымышленным именем, она подвела предварительные итоги своего жизненного максимализма, своих поражений, иллюзий, разбившихся о реальность, и новых надежд, уже этой реальностью вскормленных. Режиссер Лотар Варнеке, перенося книгу на экран, то ли желал обнажить (быть может, в память Бригитты Рейман) исповедальный план ее романа, то ли нашел в нем что-то и про себя, про с в о е творчество, которое он тоже старательно оберегает от соблáзнов легкого успеха. Во всяком случае, он решил изменить название. Теперь оно программно собирает под одну крышу и нелегкую биографию автора книги, и похожую на неё судьбу героини, и опыт жизни самого режиссера, и наш с вами опыт, наверное, тоже...

В «Нашей короткой жизни» строит планы, отказывается ради них от удобного столичного существования, уезжает в провинцию, чтобы претворить свои творческие замыслы, пробует и не уступает, не уступает и теряет, и так по рытвинам, по рытвинам, через лужи шагает в направлении своей мечты двадцатишестилетняя женщина, которую то ли за внешность, то ли за свойственный ей максимализм называют ласково и снисходительно «девочкой».

Ей все говорят: «Потерпи!.. Ну, что ты торопишься!?. Все у тебя еще впереди...» А она: «Нет!.. Сегодня!.. Все или ничего!..» Но это ее «все» такое неудобное, требовательное, не желающее даже слышать, что бывает компромисс «разумный», что если выбор не подвергает испытанию нравственность, то на такие компромиссы надо идти: ведь куда хуже, когда вместо «все» — «ничего». Франциска знает, что надо и как надо сегодня строить, чтобы завтра не краснеть, а послезавтра не исправлять. Но не знает (маленькая запинка!), как быть с теми девушками из общежития, куда она как-то заглянула и за них огорчилась: пока ее заманчивые проекты осуществятся, девушки состарятся в тесноте да обиде, а им не меньше, чем Франциске, хочется поскорее получить в этой короткой жизни «все», как минимум — дом и семью. А как максимум...

Может быть, в каком-нибудь девическом дневнике Франциски были записаны слова Шиллера о том, что важна не длина жизни, а ее высота. Так вот, история про Франциску — это разговор о духовном максимуме нашей короткой жизни. Но, кроме того, о верных к нему путях. Франциска предпочитает прямые и платит за это... одиночеством. Человеческим, женским. Когда же она начинает понимать, что надо считаться и с реальностью — реальностью другого человека, других проблем, — другие тоже начинают понимать ее.

Лотару Варнеке не впервые исследовать подобный женский характер. Вспомним хотя бы его «Неисправимую Барбару», которую он привозил на X Московский кинофестиваль. В том фильме пловчиха, оставившая спорт, в котором знала только правду секундомера и линейки, постигает ценой обид — на других, на себя — куда более сложную науку нашей «сухопутной» жизни. Франциска Линкерханд учится плавать в том же море.

С картиной Лотара Варнеке, умной, но, признаем, недостаточно эмоциональной, чтобы вступить со зрителями в живой контакт, перекликается в рамках фестивальной программы созданный несколько раньше на той же студии ДЕФА фильм «Соло Санни». Та же страна,

«Ночная бабочка», режиссер Томаш Зыгадло (ПНР)

те же годы, те же квартиры, улицы и кафе. И так же, получая от жизни царапины и шишки, учится в ней жить и защищать свой душевный максимализм третьеразрядная эстрадная певичка Санни. С «женской темой», имеющей значение социальное, которую с таким упорством уже более десятилетия разрабатывают на киностудии ДЕФА, на этот раз связал себя известный режиссер Конрад Вольф.

Не останавливаясь сейчас специально на его подкупающе эмоциональной, не в пример «Короткой жизни», картине, замечу только одно — второй исповедальный план ее программного названия. В с о л о героини, как бы ни была она непохожа на него, как в зеркало, глядится со своими вопросами человека и художника и сам Конрад Вольф. Взять хотя бы тот эпизод, где Санни со своей песенкой-исповедью адресуется, за неимением другого слушателя, к жующим посетителям какого-то захудалого кафе. Упаси боже искать тут прямых аналогий. У Конрада Вольфа, художника серьезных, наболевших тем, часто обращающегося к залу от первого лица (отсюда названия: «Мне было девятнадцать», «Мама, я жив!»), есть, безусловно, свой чуткий, благодарный зритель. Но есть еще и такой, которого взволнованным монологом не проймешь... За такого адресата своих исповедей — боль социалистического художника.

Разумеется, это только один пример исповедальных совпадений. В «Соло Санни» их много.

А вот более близкий искусству жизненный срез, на котором ему вольно найти «свои» вопросы: драма радиожурналиста, который по ночам, тратя себя до предела, «неотложкой» спешит к одиноким, потерянным в мире душам и... не утешает их, нет, а если утешает, то не обманом, не красивой сказочкой, а зрелым суждением о жизни и встречной откровенностью.

Ян, герой польского фильма «Ночная бабочка» (режиссер Томаш Зыгадло), в буквальном смысле т в о р и т на наших глазах, с полуночи до пяти утра, свою передачу «Радиотелефон», вдохновенно импровизирует в самых неожиданных обстоятельствах. И затрачивает на каждый акт такой импровизации все душевные ресурсы, да и физические тоже Это и про него сказано: «Цель творчества — самоотдача». Про его изнуряющую вахту в радиостудии, где он подключается — не по профессиональному, скорее, по человеческому призванию — к чужим болям и сомнениям.

Номер его телефона набирают по разному поводу в горькие минуты жизни. Старый человек только что похоронил жену и одному ему сразу не справиться с нахлынувшим страхом одиночества... Замужняя женщина не от бессонницы, а от печально знаменитого «одиночества вдвоем» мучается в ночные часы: ей некому излить душу, хотя муж ее здесь, рядом, послушайте, говорит она в трубку, как он храпит... Юная девушка растерялась при первом же столкновении ее идеальных понятий о жизни с реальными сложностями и тоже пополнила ряды разочарованных, которым во что бы то ни стало нужно кому-нибудь исповедаться... И Ян исповедует — тактично, бережно, сознавая огромную ответственность за открывшуюся ему чужую душу.

Вот уж где действительно слово — дело. И какое! Создатели фильма пошли и на то, чтобы дать нам это понять «красноречивым» примером: они показывают позднее ту самую «разочарованную» девушку — теперь она работает в радиостудии вместе с Яном и, по беглому впечатлению, чувствует себя довольно уверенно. Это, так сказать, зримые плоды миссии героя. А сколько незримых!..

В «Ночной бабочке» перед нами как бы параллельно идут две «пленки». Одна фиксирует ночную, подлинную жизнь героя, в которой он горит и сгорает (платит нервным стрессом) за возможность вовремя помочь людям. Другая — дневную, больше похожую на сон; эта жизнь о б т е к а е т Яна, не затрагивая его. Первая жена, вторая, сын, любовница — с ними героя будто разделяет стекло: они предъявляют права на его внимание и понимание, а он, похоже, их не слышит. И не потому, что бесчувственный, черствый. Наоборот, он даже с л и ш к о м чувствителен, он обладает — мы-то это видим! — абсолютным слухом на челове-

ческую беду. Но необычное творчество Яна не знает своей «системы Станиславского» и выжимает его до предела, не оставляя ему, кажется, ничего «на жизнь». На собственную жизнь...

Из этих двух «пленок», на мой взгляд, куда интереснее первая. Во второй —с запутанными связями и человеческими долгами героя — заплачена все же дань иллюстративности и банальности. Не особенно углубляет эту линию даже такой интересный сценарный ход, когда дневная жизнь героя требовательно вторгается в его ночную, когда очередным взывающим к нему корреспондентом становится его же любовница, отчаявшаяся быть им услышанной при свете дня.

Картина неровная. Но все, что в ней и впрямь удалось, удалось благодаря замечательному актеру Роману Вильхельми, исполнителю главной роли. На наших глазах его герой творит искусство (ведь исповеднические беседы Яна не просто «служба доверия», они идут в эфир, они публичны!) из такого хрупкого материала, как человеческое доверие. И какой ценой творит! Его творчество — своего рода донорство: пробуждая в отчаявшихся корреспондентах мужество жить, он восполняет в них недостаток душевных сил из собственного запаса.

«Ибо кто хочет душу свою сохранить, тот сгубит ее, а кто утратить готов — сохранит», — так сказано у поэта. Создатели «Ночной бабочки» вычитали этот урок в зеркале человеческого характера, в перипетиях его ночных поединков с чужим отчаянием. Вычитали для нас и для себя, для своего искусства.

Искусство, правда, внешне отличное от того, в котором живет герой «Ночной бабочки», — важный сюжетный мотив и в болгарской картине «Йо-хо-хо». Это рассказ о прикованном к постели, впадающем временами в отчаяние актере, который ежедневно импровизирует для восьмилетнего мальчика из соседней палаты (да и для себя тоже) увлекательный роман про пиратов и вызволяемых из плена красавиц.

«Йо-хо-хо», режиссер Зако Хеския (Болгария)

И тоже — утешение ли это? По видимости так. Они, мальчик и страдающий тяжелым недугом актер, у б е г а ю т от реальности больницы и боли, от стерильной скуки и ее верной спутницы — пошлости в чу́дную авантюру, в костюмированный бал, который дает в эти часы Ее Величество Фантазия (эпизоды сочиняемого на ходу романа оживают на экране и складываются как бы в самостоятельный, одновременно идущий фильм иного жанра, иной стилистики). Но это «бегство» — не способ спрятаться от тягостной прозы будней, а скорее, вызов, брошенная ей перчатка; потому оба так яростны, когда им приходится защищать свою фантазию от обывательского смешка и душевной тупости.

Пространство вымысла с каждой порцией расширяется, в него неожиданно входят и сам сочинитель, чтобы сыграть роль благородного Черного пирата, и мальчик, и соседи по палате, и миловидная медсестра. Меняются на них костюмы, меняется и обстановка — на экзотическую. Но контуры образов остаются те же, что и в жизни, как их увидели актер и мальчик. И на очередной петле авантюрного сюжета догадываешься, наконец, что вымысел только прикидывается невинной забавой ребенка. На самом же деле он — иносказание о нашей жизни, в которой иногда добро и зло ходят в одинаковой одежде. Одалживаясь у жизни, вымысел обнажает самую ее суть.

Мы следим, как развиваются, причудливо проникая друг в друга, два плана этой доброй и вовсе не эскейпистской картины; видим, как теряет было присутствие духа сочинитель авантюрного романа и как увлекает его в продолжение маленький партнер по заговору, который и сам между тем нет-нет да и столкнется лицом к лицу с грубой материей жизни. И тогда обнаруживается вдруг, что в нехитрый «больничный» сюжет сценарист Валерий Петров (основная доля удачи в этом фильме — его) и режиссер Зако Хеския заложили глубоко выношенный ими с в о й вопрос: помимо всего, они ведут речь об исцелительных потенциях искусства, об утешении поэзией, которое требует мужества, а не духовной капитуляции перед прозой жизни.

Обратим внимание: непосредственно в сюжетах этих двух фильмов — «Ночная бабочка» и «Йэ-хо-хо» — человек спешит к другому человеку поднять его силой искусства. Сознание т а к о й социальной роли искусства характерно для социалистического кинематографа, тому есть множество примеров в его биографии.

Вопрос о поведении и с к у с с т в а перед лицом реальности задается, обретает публицистическую интонацию в югославском фильме «Сезон мира в Париже» (режиссер Предраг Голубович).

Реальность тут более грубая, даже страшная своим фашистским оскалом, хотя поначалу предстает в нарядной упаковке праздника, на который попадает молодой югослав Драган, приехавший в Париж изучать способы подачи политической хроники на телевидении.

В первых кадрах берет разбег л и р и ч е с к а я мелодия фильма, мелодия Парижа, открывающегося ступившему на его землю гостю калейдоскопом красок, голосов, лиц, приветливостью парижского таксиста, ободряющими репризами уличных комедиантов (эти «посланники от Брехта» проходят через всю картину). Встреча Драгана с молоденькой скульпторшей Элен (ее играет Мария Шнайдер), их любовь, вспыхнувшая на волне того же праздника человеческого общения, довершат прелюдию, за которой лирическую мелодию с неизбежностью отяготят тревожные, драматические контрапункты. Они будут звучать все настойчивее, все мрачнее и, как бомба с часовым механизмом, подготовят «университетам» героя катастрофическую развязку.

Главная тема «Сезона мира в Париже» — антифашистская, антивоенная. С маниакальной настойчивостью Драган вглядывается в распечатанный на диапозитивах и сохраненный старой кинохроникой вчерашний лик фашизма. И в нынешний, тот, что свободно разгуливает по парижским улицам и свил себе уютное гнездышко в квартирке бывшего офицера вермахта (жутковатый образ его создает Раф Валлоне), устроившего чудовищ-

«Сезон мира в Париже», режиссер Предраг Голубович (Югославия)

ный музейчик из любовно им сохраненных эсэсовских мундиров и прочих атрибутов нацизма.

Герой вглядывается в страшные лики не только потому, что связал себя как журналист с этой темой. Как раз здесь в нем меньше всего от профессионала. Время от времени включаются в повествование бросающие в дрожь фотографии и хроника: гитлеровский фашизм, Чили, Вьетнам, Ольстер... Но куда охотнее Драган их «выключает». «Когда так много видишь,— говорит он,— словно бесчувственным становишься». А бесчувственным он становиться не может. Его антифашизм личный, выстраданный, ведь на руке Драгана вытатуирован номер одного из нацистских лагерей — там он родился и осиротел. Правда, узнаем мы об этом, когда пройдет уже две трети фильма — Драган не любит рассказывать о своем прошлом. Он даже предпочел бы об этом не думать. Но настоящее заставляет!

Среди персонажей фильма есть своего рода оппонент Драгана, с которым в произведение входит, дополняя антифашистскую тему, проигрывая ее в другом регистре, тема искусства. Это художник Йошка, соотечественник и белградский товарищ Драгана. Живя в Париже, он рисует апокалиптические картины войны. И еще — приносит домой пластинку с гитлеровскими маршами (замечьте, она продается!), ставит на проигрыватель и упорно силится перекрыть устрашающий ее грохот звуком народного инструмента. Йошка, как теперь говорят, «зациклен» на кошмарах, которые пережил в белградском детстве, не может, не хочет вернуться из прошлого. Его полотна рождены словно в горячке, в бреду, от них хочется отвернуться, бежать или же, как поступает с одним таким полотном Элен, купить их у автора и уничтожить. Но то, о чем эти полотна в неистовстве напоминали и предупреждали, потом уничтожит ее саму — там, близ ее родного дома, на нормандском берегу, где когда-то были немецкие бункеры, а сегодня туристы с набитым кошельком, тоскующие о прошлом, раскупают «на память» камни и тешат себя зловещим костюмированным спектаклем, похожим на массовку военного фильма. Здесь-то и взорвется неожиданно пролежавшая столько времени целехонькой мина — и Драган вернется в Париж в одиночестве...

Трагическая случайность? Можно было бы так сказать, если бы прежде не попали в кадр те рожденные израненным сознанием, исступленно бившие в колокола полотна.

...И, наконец, фильм, где тема творчества как социального поведения возвышается в экстремальной исторической ситуации.

Название ситуации — нацизм.

Название фильма — «Мефисто».

Поставленный Иштваном Сабо по роману Клауса Манна, он вместе с другими картинами представлял венгерское кино во внеконкурсной программе фестиваля и — не будет преувеличением это сказать — явился ее украшением.

Особым резонансом «Мефисто» обязан не только безусловно мастерской режиссуре, выразительной пластике, интересным актерским работам. И не только первоисточнику, памятному нам еще с начала 70-х годов, когда вышел в свет его русский перевод.

В романе, написанном по горячим следам, с прямотой урока, «вычитанного» в реальной биографии, показано, как далеко может завести художника (в данном случае — театрального актера) готовность платить любую цену за успех, готовность — ради успеха! — продать душу дьяволу. Фильм, разумеется, о том же. В фокусе по-прежнему история конформиста от искусства, не брезгующего получать вожделенный успех с ладони «второго человека» в фашистской Германии. Сабо сохраняет, а порой усугубляет прямоту урока. Но одновременно он открывает в этом напористо развивающемся «романе карьеры» невыявленные писателем ракурсы. Например: изначальную предписанность союза Хендрика Хёфгена (имя героя) с нацистами.

В самом деле, недоразумением было бы считать героя «падшим ангелом». Ведь склонность к самолюбованию и эгоистическая самовлюбленность, которой вкупе с честолюбием он снедаем, и нацизм, с которым он вступает в сговор, близки по сути. Когда Хёфген во время репетиции в рабочем клубе — это еще до прихода Гитлера к власти — увлеченно импровизирует на тему задуманного им «тотального революционного театра», он в самоупоении незаметно для себя отрывается от почвы реальности, его импровизаторский пыл начинает подозрительно походить на истерику; еще чуть выше — и вдруг обнаруживаешь разительное, безнравственное, если хотите, несоответствие горящих чуть ли не сладострастием глаз Хёфгена и произносимых им в эту минуту суровых слов: «безработица... голод... грязные маленькие улочки...» Понимаешь, что для него это только «эффектная фактура», атакующая зрительскую

«Хатан-батор», режиссер Т. Жигжидсурен (Монголия)

психику... Изменится политический климат, и он точно так же будет исходить «самовыраженческой» истерикой, доказывая, что Гамлет, «венец решительности», проложил дорогу тевтонским рыцарям. Убеждения у Хёфгена взаимозаменяемы, как черная и красная стороны его мефистофельского плаща.

Иштван Сабо вводит такую метафору (картина вообще насыщена изобразительными метафорами). В антракте Хёфгена приглашают в ложу его покровителя, одного из высших нацистских лидеров. И вот уже партнер и балконы, обратив взоры к багровому бархату ложи, в оцепенении созерцают символическое зрелище — как раскидывает Хёфген мефистофельский плащ над внушающим страх властителем... Какой жуткий и уродливый спектакль! Искусство вышло на сцену политической истории пожать руку кровавому генералу...

Оставляя в стороне подробный разбор этого бесспорно значительного кинопроизведения, строгий учет его достоинств и уязвимых мест (а они тоже есть), отметим отчетливость его ключевой мысли: «маленьких» компромиссов с фашизмом не бывает!

Сабо адресует эту беспощадную истину прежде всего сегодняшнему зрителю, в унисон знаменитому и остроактуальному в наши дни брехтовскому предостережению: «Еще плодоносить способно чрево, которое вынашивало гада».

●

Возвращаюсь к метафоре, с которой начал. К «аэропорту», где взяли старт эти наши путешествия.

Югославский режиссер Предраг Голубович, выступая в конце фестиваля на творческом симпозиуме «Роль киноискусства в борьбе за гуманизм, мир и дружбу между народами», рассказал, как в самолете, которым он прилетел в Москву, разговорился с возвращавшимися домой советскими туристами. Случайные спутники спросили югославского кинематографиста, видел ли он «Судьбу человека».

— Да, видел,— ответил Голубович.

— А «Балладу о солдате»?

— Видел.

— А новые наши ленты, ну хотя бы картину «Москва слезам не верит»?

— И ее смотрел.

— Вот видите,— сказали ему собеседники,— мы только сейчас познакомились, но уже прожили вместе столько жизней!..

Сколько же, действительно, жизней прожили за две фестивальные недели мы, единомышленники, друзья?! Сколько важного, значительного умно и интересно было сказано за эти часы друг другу о самом главном.

«Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи,— сказал Леонид Ильич Брежнев в приветствии участникам и гостям фестиваля.— И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит».

Голос социалистического кинематографа звучал на XII Московском международном кинофестивале громко и убедительно. Он обращался с этой трибуны ко всей планете с горячим призывом бороться за мир.

За человека, за его достоинство.

За гуманизм.

За взаимопонимание между народами.

За любовь — к жизни, к растению, к женщине, к искусству, к свободе.

Георгий Капралов

«Да!» — человеку, «Нет!» — войне

На афише XII Московского международного кинофестиваля — изображение земного шара. Планета наша увидена откуда-то из космоса — и вновь задумываешься, как же все-таки невелика эта уникальная колыбель человеческой цивилизации! А ведь атомные безумцы уже накопили на Земле столько оружия чудовищной разрушительной силы, что его хватит для десятикратного превращения ее в космическую пыль. И продолжают накапливать, пополняя военные арсеналы все новыми, все более ужасными средствами разрушения. Наступил час, когда земной шар и обитающее на нем человечество как никогда нуждаются в защите. И посмотрите — кинолента на фестивальном плакате, опоясывающая Землю, как бы хочет прикрыть ее собою, оградить от нависшей беды...

Да, искусство обладает магической энергией. Великие художники всех времен, борцы за правду и справедливость, всегда веровали в его могущество. Мужественный Данко вывел людей из тьмы, освещая им путь факелом собственного сердца. Сегодня передовые представители экранного искусства берут в руки факел гуманизма, чтобы осветить планету, ослепить могильную нечисть, для которой губителен солнечный луч, тот самый, что помогает человеку в поисках верных дорог, зажигает в нем огонь надежды, веры в себя, в лучшее будущее.

«Пусть животворные факелы сольют свой свет воедино!» — призывает Москва, приглашая кинематографистов мира на наш международный фестиваль.

Об особом характере московского кинофорума сказано немало. Среди его отличительных черт в первую очередь называются такие: самый демократичный, самый представительный. И это в самом деле так. Но главное — это фестиваль целеустремленный, со своей главенствующей идеей, которая, с одной стороны, мощными крылами обнимает все лучшее, что создается в мировом прогрессивном кинематографе, а с другой — ставит непроницаемый заслон, не дает проникнуть на фестивальный экран Москвы гнилостной, отравленной реакционными, антигуманными идеями кинопродукции, что в таком изобилии выбрасывается на кинорынки Запада циничными барышниками.

Правда, иной ревнитель «свободы», в буржуазном ее понимании, может спросить: а не ограничивается ли тем самым выбор, не оказываются ли за бортом фестивального корабля некие ценности мирового киноискусства? Но история подтверждает: все истинно ценное, великое и прекрасное создано художниками, чье творчество служит идеям добра, помогает людям в достижении гуманистического идеала. Герострaты от искусства ничего не оставили человечеству из того, что оно могло бы взять с собой на пути к заветному будущему...

Оглядываешься сегодня назад, вспоминаешь два с лишним десятилетия, прошедшие с тех пор, как в Москве впервые после окончания войны зажглись огни международного кинофорума, и с особой отчетливостью видишь: именно идейная целеустремленность, благородная приверженность к добру, гуманистическая направленность творческого поиска позволили и позволяют нашему фестивалю проявлять и, я бы сказал, кристаллизовать прогрессивные тенденции мирового киноискусства.

Художественные шедевры подобны метеоритам — их появление непредсказуемо. За последние несколько лет такие метеориты в мировом кино не очень-то часто падали... Однако процесс развития искусства показывает: если на одном полюсе происходит все большее истощение жизнедеятельной энергии, замена ее судорожными конвульсиями, рождающими подновленных тарзанов с их экстрасексуальностью или «звездновойных» суперменов-роботов, то на другом — концентрируются все новые источники творческой силы, которые питает вера в человека, в его спо-

собность и право строить жизнь, свободную от собственнической корысти и классового насилия, в его стремление сохранить и сделать Землю «изумрудом дорогим» (Горький), а не отдать ее во власть атомного урагана, угрожающего миру.

Художники, чье искусство исполнено разума, доброй воли, и адресуют Московскому фестивалю свои фильмы, выполняющие эту благородную миссию. Быть может, картины эти, рассеянные по разным странам и континентам, не всегда по-настоящему заметны, порой их теснят крикливые, пестрые киносорняки, которым охотно предоставляют экраны алчные бизнесмены, захватившие в свои руки значительную часть прокатной сети на Западе. Но когда эти ленты собираются вместе, как это происходит во время московских киновстреч, то видишь, насколько ощутим вклад передовых кинематографистов в общее противодействие силам варварства, войны, фашизма, в укрепление взаимопонимания и дружбы народов.

В приветствии участникам и гостям XII Московского кинофестиваля Леонид Ильич Брежнев подчеркивал, что, отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи и что в тот момент, когда силы милитаризма поднимают голову, необходимо с еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни. Именно прогрессивному киноискусству предстоит сыграть здесь немаловажную роль.

Призыв к людям быть бдительными, не дать снова подняться смертоносному чудовищу нацизма и войны, утверждение высокой ценности человеческой личности, ее священных прав на свободу и счастье передавали, словно эстафету, от фильма к фильму мастера мирового кино — участники Московского международного фестиваля.

Пожалуй, еще никогда наш смотр не собирал разом такого количества антифашистских, антимилитаристских фильмов, созданных в капиталистических странах. Последнее надо отметить особо, ибо тем самым выразилось растущее понимание в буржуазном мире тех бедствий, которые несут человечеству силы реакции и фашистского варварства. Ряд киномастеров Запада привезли к нам картины, пронизанные ненавистью к явным и тайным

«Награда», режиссер Бьёрн Льен (Норвегия)

поклонникам Гитлера, к любителям военных авантюр, к колонизаторам, насильникам всех мастей. Мы увидели фильмы, еще раз напоминающие о том, сколь тяжки раны, наносимые войной, которая убивает не только тех, кто сгорает в ее огне, но и многих других, кто приходит в мир уже после страшных истребительных битв. Напоминая об этом, создатели кинолент то возвращали нас в далекое прошлое, то предлагали взглянуть в лицо сегодняшней действительности своих стран, где последыши фашизма, расисты и милитаристы ныне зачастую процветают и благоденствуют.

Человеческая совесть не может мириться с безнаказанностью тех, кто когда-то сотрудничал с палачами народов, наживался на бедствиях людей, попавших под пяту гитлеровской оккупации,— страстно утверждает норвежский фильм «Награда», поставленный режиссером Бьёрном Льеном по собственному сценарию.

Главный герой «Награды» — старик Рейдар Карлсен (Рольф Зёрдер), безработный, влачит жалкое существование. В одном из подземных городских переходов, чтобы заработать на хлеб, он играет на губной гармонике. Фланирующие юнцы, которым и в голову не приходит, каково прошлое этого нищего, бросают на него насмешливые взгляды... А фильм документальными кадрами возвращает нас в минувшие годы. Гитлеровские бомбардировщики пикируют на норвежские города. Гитлеровские подводные лодки торпедируют норвежские суда. Пылают норвежские леса...

По-разному встречала Норвегия фашистских захватчиков. Такие, как Карлсен, сражались. Рейдар Карлсен был связан с подпольщиками, выпускавшими газету Сопротивления. Но были и иные. Товарищ юности Карлсена, Сверре Нордвэг (Иоахим Колмейер) решил использовать «выгодную ситуацию» и вступил с нацистами в сделку, стал строительным подрядчиком, нажил на бедствиях, на крови

«Ьокерер», режиссер Франц Антель (Австрия)

соотечественников немалое богатство. Отгремела война, прошли годы, а Нордвэг по-прежнему процветает! Рейдар же без работы, нищенствует. И когда случай сталкивает его на улице с Нордвэгом, он дает ему пощечину, в ярости крикнув, чтобы все слышали, что тот — негодяй. Карлсен непременно хочет, чтобы их отвели в полицейский участок, чтобы был составлен протокол, чтобы дело попало в суд. Общественность должна узнать, почему он ударил Нордвэга. Пособник оккупантов, спекулянт должен быть разоблачен.

Уличным происшествием заинтересовалась молодая журналистка Унни. Она беседует с Карлсеном, а затем обращается к старым газетам, где находит документальное подтверждение обвинениям против Нордвэга. Газета, в которой работает Унни, слывет либеральной, и ее редактор, кичащийся своим либерализмом, поначалу склонен поддержать энергичную сотрудницу. Но в последний момент, когда статья уже готова, отказывается ее публиковать, а Унни предлагает срочно уехать в дальнюю, длительную командировку.

Что же произошло? Последовал звонок «сверху», «рекомендация» не поднимать шума, не привлекать внимания. У зла сильные покровители...

Уже упоминалось о том, что картина Льена начинается хроникальными кадрами. И хотя далее действие переходит в игровой план, она сохраняет документальность стиля. История Карлсена и Нордвэга — реальный эпизод из жизни сегодняшней Норвегии, подчеркивает тем самым режиссер Бьёрн Льен.

На первый взгляд кажется: создателя фильма следует упрекнуть за то, что вчерашний герой выведен таким приниженным, опустившимся. Порой трудно поверить, что Карлсен мог быть когда-то другим. Думается, однако, такой упрек игнорировал бы художественную цель, поставленную Льеном, — вызвать чувство стыда у некоторых своих соотечественников, допустивших, что тот, кому они в какой-то мере обязаны свободой страны, пребывает в плачевном состоянии, отвержен и унижен, а коллаборационист не только не понес кары, но даже благоденствует. Взгляните, как наше общество распределяет свои «награды»,— так формулирует в фильме свое обвинение Бьёрн Льен.

Если норвежский мастер избрал форму социально-психологической драмы, имеющей в Норвегии немалые традиции, особенно в театре, то австрийский режиссер Франц Антель, атакуя нацизм, обратился к редкому стилю трагикомедии, обогащенной приемами сатиры. Его главный герой Бокерер, по имени которого и назван фильм, несомненно, ведет свое происхождение от бравого солдата Швейка, хотя Бокерер — сугубо гражданское лицо. В этом маленьком буржуа есть что-то от некогда бродившей в нем народной закваски. Однако в то время как Швейк выходил невозмутимо, с простецкой улыбкой из всех перипетий, Бокерер испытывает трагические утраты. Правда, не падая духом.

Картина Франца Антеля начинается, как и норвежская лента, документальными кадрами: хроникой вступления немецкой армии в Вену. Гитлер, насильственно присоединивший Австрию к Германии, осуществив аншлюс, обставляет его как некое торжество исторической справедливости и как благодеяние для оккупированной страны. И вот солдаты вермахта маршируют под гром оркестров по улицам австрийской столицы. Военизированный спектакль оформлен помпезно, по всем правилам нацистских ритуалов. И над улицами и площадями Вены, заполненными многотысячными толпами, разносятся истерические выкрики фюрера: «Отныне я провозглашаю новую миссию этой страны. Австрия станет форпостом немецкого рейха на Востоке». Что означает на деле эта «миссия» для австрийцев и показывает фильм.

Но кто же такой Бокерер? Владелец небольшой мясной лавки. Человек старомодный, чудаковатый. Он из тех чудаков, хорошо известных мировой литературе, которые в определенных обстоятельствах оказываются самыми что ни на есть здравомыслящими людьми среди безумцев.

Перемены, которые влечет за собой для австрийцев аншлюс, справедливо кажутся

Бокереру нелепыми, абсурдными, а устанавливаемые немцами новые порядки — дикими, противоречащими элементарным понятиям о честности и благородстве. И Бокерер бунтует, упрямо отказывается называть «черное» «белым», признавать некую высшую разумность и необходимость нововведений гитлеровцев, отвергает нацистские формулы и их ритуальные церемонии.

Ну в самом деле, может ли здравомыслящий человек признать какого-то Шикльгрубера, недавнего предводителя пивных кампаний «великим вождем немецкой нации»?! И почему Бокерер должен радоваться, что он родился в один день с фюрером? Наоборот, это мешает традиционному маленькому домашнему торжеству, и Бокерер чертыхается во всеуслышание. Возмущен он и приказом вывешивать на всех домах фашистские флаги. К чему? Бокерер вывешивает эту гигантскую тряпку с нацистской свастикой над своей уборной, окна которой выходят во двор. Надо перевесить? Хорошо. И он вешает флаг так, что его конец... подметает панель.

Бокерер не устает протестовать, негодовать, петушиться, то и дело попадая в опасные передряги. От кары старика спасает только то, что его сын — по наивности, еще не понимая, куда он попал и к чему это приведет, вступает в ряды национал-социалистов. Юношу отправляют на Восточный фронт. Там, под Сталинградом, сын Бокерера находит свою смерть. Так в фильм врывается трагическая нота.

Картина и движется между сатирической комедией и драмой, по узкой меже между которыми блистательно ведет своего героя актер Карл Меркатц, удостоенный на фестивале приза за лучшее исполнение мужской роли. Кровавые гитлеровские авантюры погубили не только сына Бокерера. Гибнут и некоторые его друзья, как и тысячи других граждан Австрии, посланных на Восточный фронт, чтобы выполнить «новую миссию» этой страны...

Но идет время — и приближается конец войны. Поражение третьего рейха и освобождение Австрии уже не за горами. И вот грубый солдафон, фашистский прихвостень, еще вчера издевавшийся над Бокерером (впрочем, в дураках-то неизменно оставался именно этот прихвостень), сходит с ума. Он вообразил себя Гитлером, по причине весьма приметного сходства с бесноватым фюрером, и бродит по улицам в одном исподнем, требуя к себе всяческого почтения. Что ж, санитар психиатрической лечебницы, в очередной раз протягивая сумасшедшему смирительную рубаху, почтительно произносит: «Ваша шинель, мой фюрер!» Символическая сцена...

Известное своими развлекательными — и порой не лучшего качества — комедиями, австрийское кино на этот раз показало в Москве остро и интересно сделанный политический фильм. Его комедийная окраска внесла свой оригинальный мотив в антифашистскую, антимилитаристскую симфонию нашего фестиваля. (Напомним, что яркие ленты, посвященные этим актуальным темам борьбы против угрозы войны и фашизма, были показаны также кинематографистами Югославии, Вьетнама, Чехословакии, Венгрии и других стран.)

Свою разработку антифашистской темы — в иной тональности, на другом материале — предложил греческий фильм «Человек с гвоздикой». Но если Карлсен и Бокерер — персонажи литературные, сочиненные, то «человек с гвоздикой» — лицо историческое. Это — Никос Белояннис, член ЦК Коммунистической партии Греции, участник антифашистского Сопротивления, борец за счастье народа, казненный по ложному обвинению в 1952 году.

История позорного процесса над национальным героем Греции и составляет сюжет этой картины, поставленной Никосом Дзимосом по собственному сценарию. Действие картины происходит в 1950—1952 годах, когда внутренняя реакция, проводившая проамериканскую политику, поставила своей задачей разгромить Компартию Греции, подавить патриотические силы в стране. В заговоре против демократии, прежде всего против коммунистов, объединились все черные силы — от греческих крайне правых до ЦРУ, которое нагло вмешивалось во внутренние дела страны, диктовало свою волю ее правительству.

«Человек с гвоздикой», режиссер Никос Дзимос (Греция)

В Белояннисе, как он показан в фильме Фебусом Гукопулосом, внешне нет ничего героического. Он сдержан в чувствах и поступках, деликатен, порой даже кажется застенчивым. Но его незаурядность ощущается в духовной цельности, нравственной чистоте, глубочайшей убежденности в правоте дела, за которое он идет на риск и на смерть. Эта слитность с высочайшей идеей стала его натурой, она для него естественна, как дыхание.

В отличие от политических фильмов известного греческого режиссера Тео Ангелопулоса, который, как правило, отказывается от прямого воспроизведения событий, предпочитая формы аллегорические, символические, театрально-пантомимные (а потому его произведения требуют от зрителя расшифровки, специальных знаний, они рассчитаны на людей, хорошо знакомых с национальной историей Греции последних десятилетий), картина «Человек с гвоздикой» поставлена в строго реалистическом ключе. Она восстанавливает реальный ход событий в его конкретном течении. Никаких сюжетных ухищрений, тем более аллегорий или театрализации. Подпольные собрания, явки, конспиративные квартиры — все показано сурово, строго, без ложной романтики. Жизнь требует от Никоса ежеминутной собранности, сосредоточенности, готовности идти на любые испытания. И тем дороже мгновения дружеских встреч, минуты, проведенные с женой. Но трагический момент, когда очередная явка оказывается раскрытой и там Белояннис и его жену поджидают шпики, не застает героя в растерянности.

Коммунисты разоблачают фальшивки ЦРУ, провокации реакционеров, пытающихся обвинить Белояннис в шпионаже. Его невиновность несомненна. Но заатлантические хозяева греческих правителей требуют уничтожить патриота. И суд выносит ему смертный приговор.

Прекрасна последняя речь Белояннис. Она воспроизведена с документальной точностью. Никос знает, что́ его ждет. Комедия суда цинично откровенна. Но дело, за которое Белояннис сражался и отдал свою жизнь, непобедимо, оно восторжествует, хотя самому герою не увидеть этот час. Речь Никоса — как завещание идущим вслед: довести борьбу патриотов до конца. И когда в финальных кадрах на могилу Белояннис падают белые гвоздики, цветы, которые он так любил,— это

«Мутная река» режиссер Огури Коеи (Япония)

не реквием, по усопшему, а гимн герою, победившему смерть, человеку, который и сегодня с нами.

Думается, что фильм «Человек с гвоздикой» можно рассматривать как продолжение не только национальных традиций политического кино Греции, но и традиций западноевропейского политического фильма, представленного в 60—70-х годах творчеством Дамиано Дамиани, Джулиано Монтальдо, Франческо Рози, Бу Видерберга и других боевых прогрессивных мастеров демократического фронта в киноискусстве, которые дали немало замечательных образцов активного вторжения кинотворчества в действительность, его прямой связи с актуальными проблемами современной общественно-политической жизни.

Показательно, что кинематографисты США тоже привезли на наш фестиваль антифашистскую картину «Спасение в победе» режиссера Джона Хьюстона; не менее показательно и то, к а к они эту тему решили...

Первые две трети действия ленты проходят в лагере для военнопленных союзников. Гитлеровцы задумали пропагандистскую акцию. Чтобы убедить общественное мнение в своем якобы гуманном обращении с западными пленниками, они планируют провести футбольный матч, в котором против немецкой команды будет играть команда военнопленных. Кульминация и финал фильма — сам этот матч на парижском стадионе.

Матч запоминается отличными кадрами самой игры с участием легендарного Пеле, который демонстрирует свои коронные приемы. Воодушевление французов, наблюдающих за игрой и пением «Марсельезы» приветствующих каждый гол, забитый узниками, передается в зрительный зал, вызывая подлинное волнение. Запоминаются и заключительные кадры, когда зрители, смяв цепи гитлеровских солдат, окружавших поле, сбегают с трибун и бросаются к игрокам. Толпа увлекает за собой команду пленников. И кто-то уже надевает на ходу на одного из них свою куртку, на плечи другого наброшено пальто... Так с толпою победители и покидают стадион. Здесь есть тот вымысел, который, пожалуй, дороже правды: он способен захватить воображение и вызвать ответную реакцию сочувствия; вымысел, который выражает, так сказать, дух, а не букву событий (в действительности такого матча не было).

Необходимо, однако, отметить, что картина могла бы прозвучать по-иному, по-настоящему правдиво, сильно и гневно, если бы ее созда-

тели не ограничились чисто развлекательной, как они сами сказали на фестивальной пресс-конференции, целью. И если бы они лучше знали подлинные факты минувшей войны, историю неисчислимых бед и страданий, которые гитлеровцы принесли народам. Тогда, наверное, в фильме не нашлось бы места сусальным и объективно лживым эпизодам в концлагере, где отношение гитлеровцев к своим пленникам показано в тонах, почти идиллических: нацисты по отношению к узникам почтительны, предупредительны, подчеркнуто «галантны». Известно, правда, что отношение гитлеровцев к пленным западным союзникам было иное, чем к советским солдатам и офицерам. Но и оно, как свидетельствуют об этом мемуары участников войны, побывавших в плену у гитлеровцев, а также книги некоторых американских писателей (вспомним Курта Воннегута), отнюдь не было столь «джентльменским», как это изображено в фильме. На фоне других антифашистских лент XII МКФ в Москве, отмеченных печатью суровой и жесткой правды, картина США «Спасение в победе» выглядит по меньшей мере странно.

Только в Москве авторы фильма узнали о широко известном героическом матче киевского «Динамо» в оккупации, за победу в котором наши спортсмены поплатились жизнью. Впрочем, в это неведение можно поверить. Ведь не случайно наш фильм «Великая Отечественная» шел в США под названием «Эта неизвестная (??!! — *Г. К.*) война на Востоке»...

Война — как грозный, кровоточащий и ранящий призрак — появляется в японском фильме «Мутная река», поставленном Огури Коеи. Хотя в фильме нет батальных сцен, не слышно выстрелов и на экране ни разу не показан человек с оружием. Более того, главные герои ленты не взрослые, а дети. И все же эта картина — еще одна строчка в обвинительный акт войне, который уже почти четыре десятилетия пишет передовое экранное искусство.

...Усталость и безысходное горе в глазах малышей, юных героев «Мутной реки». Эти дети (действие картины происходит в 1956 году) тоже расплачиваются за ошибки и преступления милитаристов, втянувших Японию во вторую мировую войну. Отец одного из мальчиков, девятилетнего Нобуо, клянет свою судьбу, потому что стал на войне калекой. У Кинти, ровесника Нобуо, и у его сестры Гинко вообще нет отца: он сгинул уже после капитуляции Японии. Но по некоторым признакам можно догадаться, что и ему довелось побывать в кровавом водовороте войны. Теперь мать Кинти и Гинко вынуждена заниматься проституцией, чтобы прокормить детей. Гинко сама подыскивает ей клиентов...

Фильм захватывает зрителя постепенно, но его эмоциональная атмосфера заявлена уже в первых кадрах, когда Нобуо сидит у окна и смотрит на мутную реку, протекающую у самых стен его домика. Этот серый поток — как бы олицетворение всей жизни героев картины, безрадостной, безнадежной, зажатой нищетой, складывающейся из тягучих, похожих один на другой дней. Даже несчастья и смерти, которые случаются здесь время от времени, тоже происходят, как в тумане.

...Вот сосед Нобуо, грузчик со своей вконец заезженной старой клячей, которую он обещал подарить мальчику, когда скопит денег на грузовичок. А пока он хлещет и хлещет кобылу, а она никак не может вырвать тяжело груженный воз из грязи и колдобин. Наконец — еще одно отчаянное усилие и... воз заваливается на бок, лошадь тоже падает, а возница оказывается под тяжестью рухнувшего груза. Не так ли и другие обитатели этого квартала возле мутной реки бьются, бьются, таща свой воз, и, надорвавшись, умирают?

Смерть возчика взбудоражила квартал. Но порой здесь умирают и незаметно... Однажды Нобуо смотрел из окна на реку. Посредине нее в лодке сидел старик. То ли он удил рыбу, то ли просто о чем-то думал. Мальчик замечтался, а когда снова взглянул на реку, лодка была пуста. Полицейский долго допрашивал Нобуо, как все было, но тот не мог ничего рассказать...

Однако эти маленькие драматические исто-

рии — только пролог к основным событиям на берегах мутной реки. Как-то Нобуо заметил большую лодку, остановившуюся у противоположного берега. Казалось, в ней никого нет. Но вскоре выясняется, что там живет целая семья — мать с двумя детьми, теми самыми Кинти и Гинко, которые станут друзьями Нобуо.

Хозяйка лодки избегала появляться на людях — детишки сами хлопотали по хозяйству, а по вечерам маленькая Гинко приводила матери пьяных прохожих. Естественно, Нобуо ничего об этом не знал. Кинти и Гинко заинтересовали его, и мальчик подружился с ними, даже привел их в свой дом. Однако мать и отец Нобуо ведали что́ творится в лодке и какую жизнь вынуждены вести дети несчастной женщины. Добрая хлопотунья, мачеха Нобуо пригрела ребят, для которых улыбка или грошовый подарок — событие...

Но дети есть дети, и в играх они забывали о своих горестных судьбах. Все шло неплохо, покуда однажды Нобуо, придя в гости к Кинти, не заглянул случайно в окно каюты, где и увидел мать своих друзей в объятиях какого-то мужчины. Женщина тоже заметила мальчика.

А на следующее утро лодка тихо отчаливает от берега. Нобуо поздно замечает ее отплытие. И вот он бежит по берегу, то лавируя между хибар, то проскальзывая в какие-то одному ему известные дыры. Он хочет во что бы то ни стало догнать лодку и кричит, кричит: «Кинти, Кинти!» Он теряет единственного друга. Лодка плывет быстро, но Нобуо несется еще быстрее, забегая вперед, жалобно взывает сквозь слезы: «Ки-и-инти!» Но молчит лодка. Словно отторгнутая от мира, мертвая, скользит она по мутной реке горя и страданий...

Молчание в этом фильме красноречивее всяких слов. А та печаль, что читаем мы в глазах этих слишком рано повзрослевших детей, детей-отверженных, никогда не изгладится из памяти. Только неравнодушный художник, глубоко постигший и разделяющий боль человеческую, мог создать такую картину, от первого до последнего кадра погруженную в трепетный и гневный свет скорби...

К произведениям ясно выраженной антиимпериалистической направленности относится новозеландский фильм «Фотографии» (режиссер Майкл Блэк), история двух братьев-

«Фотографии», режиссер Майкл Блэк (Новая Зеландия)

«Симулянты», режиссер Иос Стеллинг (Нидерланды)

фотографов Уолтера и Альфреда Бартон, завербованных в Великобритании для работы по своей профессии в Новой Зеландии; действие ленты происходит в конце XIX — начале XX века, когда завершался процесс колонизации этой страны.

Для чего понадобились колониальным властям эти люди с фотоаппаратами? Чего от них ждали? И почему один из них сначала спился, а потом покончил с собой, а другой после трагической гибели брата решил навсегда оставить свое ремесло?

Уолтер, приехав в Новую Зеландию, открыл первое в стране фотоателье. Но его главным жанром были отнюдь не «домашние» съемки, семейные портреты или групповые фото выпускниц частных пансионов, вроде тех, что посещают его ателье в самом начале картины, сопровождаемые чопорной леди. Колониальная администрация хочет, чтобы он изготовлял рекламные фотографии, на которых запечатлена живописная природа Новой Зеландии; такие снимки должны привлечь сюда новых поселенцев. Но Уолтер «не справляется» с предложенной задачей. В «райской» Новой Зеландии он увидел своими глазами варварские методы, с помощью которых англичане прибирают к рукам земли местных жителей, жестоко подавляя непокорных. И начал снимать расправы с аборигенами, английских солдат, расстреливающих восставших. Это не устраивает колонизаторов. Уолтера отстраняют от работы, и на его место приглашают из метрополии другого, которым оказывается родной брат строптивого фотографа — Альфред.

Основное действие фильма разворачивается как путешествие Альфреда по Новой Зеландии с группой землеустроителей и коммерсантов. Наглость пришельцев не знает границ. Они развращают местных женщин, спаивают мужчин, силой захватывают приглянувшиеся им земли. А фотографу предлагают делать «красивые» рекламные открытки. В конце концов и Альфред, тяжело переживший драму брата и его самоубийство, отказывается служить своей камерой неправому делу...

Примечательно, что фильм новозеландских кинематографистов, как и уже разбиравшиеся ранее картины Норвегии, Австрии, Греции, демонстрирует свою связь с документом, в данном случае — с фотографией, как неопровержимым свидетельством разбоя колонизато-

ров. Варварству переселенцев противостоит в фильме прекрасная природа Новой Зеландии, чистота нравов ее коренных обитателей. А фактографическая основа фильма неизбежно отсылает нас к другим фактам, к фактам сегодняшнего дня, заставляя вспомнить, какую чудовищную жестокость проявляет консервативное правительство современной Англии в отношении своих ирландских соотечественников.

Документ и фотограф присутствуют и в нидерландской картине «Симулянты» известного режиссера Йоса Стеллинга. Заметим еще раз, как настойчиво «фотографический» мотив повторяется в разных картинах. И это не формальная дань некой моде, а нечто гораздо более существенное — реалистический прием, объединяющий порой очень разные, казалось бы, далекие друг другу произведения.

Вспомним фотографа Томаса, главного героя знаменитого фильма Антониони «Крупным планом». Как метко заметил один из западных критиков, фотограф предлагает буржуазному миру сколки, отдельные свидетельства распадающейся на куски реальности. Фотография как симуляция жизни интерпретирована в том же фильме Антониони в сцене, когда Томас фотографирует манекенщиц и, в частности, некую Верушку, разыгрывая с нею эпизод сексуальной близости. В действительности Томас только играет, наигрывает, чтобы создать ту самую иллюзию жизни, которой он торгует. Думается, что в таком ключе надо воспринимать и нидерландскую картину «Симулянты». Это фильм о мнимой жизни, о мнимых чувствах, о существовании-фантоме — в подражание американским кинофильмам о жизни сочиненной, но не прожитой, хотя и эта сочиненность оставляет горчайший след в душах «сочинителей».

Действие картины относится к началу 60-х годов и даже точнее, к 1962 году, когда покончила самоубийством Мэрилин Монро, как об этом напоминает радио в самом фильме. Тут же дается документальная хроника — охота в одной из бывших голландских колоний. А дальше герои фильма будут умирать со скуки от выдуманных страстей, от непрерывной лжи самим себе и другим. А их друг, фотограф-любитель, будет щелкать и щелкать затвором своего аппарата... И отчетливо прозвучит с экрана тема опустошенности, потерянности человека в мире ложных ценностей и рекламных идолов.

В отличие от персонажей «Симулянтов», героини двух других картин — «Увидимся в понедельник» французского режиссера Мориса Дюговсона (совместное канадско-французское производство) и испанской «Гарри Купер, который на небесах» (автор сценария и режиссер Пилар Миро) — переживают настоящие человеческие трагедии.

Морис Дюговсон хорошо известен у нас как создатель серьезной социальной ленты «Ф... как Фербенкс» с Патриком Деваером в главной роли, фильма о тупиках, в которые попадает французская молодежь, нередко лишенная возможности найти себе работу по специальности. Героини новой ленты Дюговсона не ищут работу, но ищут счастья, участия, любви. А находят только эгоистов, живущих в непрерывной погоне за «золотым тельцом».

В ролях Люси и Николь снимались «звезды» канадского и французского кинематографа — Кароль Лор и Миу-Миу; обе исполнительницы наделены незаурядным дарованием и очень близки друг к другу по темпераменту, остроте восприятия жизни, которые они и передают своим героиням.

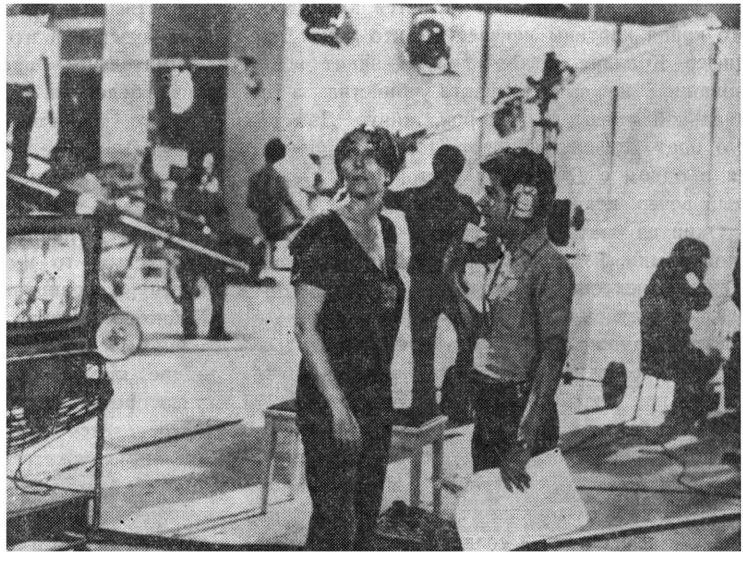
По сути дела, на экране разыгрывается еще один вариант (но вариант, который сама буржуазная действительность повторяет на миллионах судеб) нравственного одичания «общества потребления», его бездуховности, в атмосфере которой женщина рассматривается как аксессуар комфортабельного дома, как дополнение к чашке кофе и стаканчику виски. Потому-то Люси и Николь и чувствуют себя так неуютно со своими любимыми — Джулиеном (Дэвид Бёрни) и Робертом (Клод Брассер), мужчинами солидными, способными обеспечить своим подругам безбедное существование, даже по-своему заботливыми, но лишенными той духовности, той человеческой отзывчивости и контактности, что так необходимы и Николь, и Люси.

В еще более драматических обстоятельствах оказывается Андреа Сориано, героиня испанской ленты «Гарри Купер, который на небесах». Молодая, полная сил и творческих замыслов, режиссер телевидения, завоевавшая одну из главных премий на международном конкурсе, она вдруг узнает, что тяжело больна и должна немедленно лечь на операцию. Дни и часы, которые проводит Андреа, никому не сообщая о своей болезни и угрозе, что нависла над нею, и составляют пространство и время картины. Пространство, в котором героиня особенно остро ощущает существующую вокруг нее пустоту, и время, которое ей уже ничего не дарит. Андреа Сориано ищет хотя бы минуты утешения, поддержки не у родных (великолепна сцена с матерью, которая беседует с дочерью во время сборов на великосветский раут) или у любимого, журналиста Марио (он недоволен тем, что Андреа не может уделить ему столько времени, сколько ему хотелось бы), а у хозяина квартиры, где она живет, или у одного из артистов на телевидении. Ощутить безразличие родных и близких — это очень тяжелое испытание...

У Андреа есть только иллюзия тепла и участия, которую дарит ей... Гарри Купер, да, тот самый Гарри Купер, знаменитый американский актер, который был когда-то давно кумиром юной Андреа и ныне улыбается ей с потемневших от времени кинокадров и фотографий.

...Андреа ставит пьесу Сартра «При закрытых дверях» и, поясняя, какими она хотела бы видеть декорации, говорит: «Все должно выглядеть, как в могиле». «Как в могиле», живет и сама Андреа, еще живая среди живых мертвецов. Но и сама она не несет в себе тепла и участия к другим. Марио прав, когда упрекает ее в чрезмерной занятости собой, своей работой...

Есть в фильме сцена почти символическая, ключевая, как мне кажется, для понимания авторской идеи. Андреа, пришедшая на свидание с Марио, оказывается свидетельницей террористического акта. Убиты люди. Марио приезжает сюда по долгу службы расследовать случившееся. Он хладнокровен и деловит. Но не о жертвах, а только о себе думает и Андреа. В этот момент она ничем не отличается от журналистки, которая на месте преступления лишь механически фотографирует (опять фотография!) кошмарную сце-



«Гарри Купер, который на небесах», режиссер Пилар Миро (Испания)

ну. Для всех этих людей в терроризме нет ничего особенного. Это повседневность общества, в котором они живут. Они равнодушно, с холодным взором проходят мимо страданий других людей. Таков мир, в котором они живут, будучи обреченными на ту же отчужденность среди себе подобных.

Пилар Миро и актриса Мерседес Сампьетро в роли Андреа выражают это с тонким психологизмом и беспощадной наблюдательностью. Их произведение полно горечи и печали. Ведь Гарри Купер, который обитает на иллюзорных голливудских небесах, дарит лишь хрупкие иллюзии, которые ничем не могут помочь живым людям, ничего не могут изменить...

Андреа Сориано ощутила мертвящее отчуждение в мире, который ее окружает. Дженифер Коллинс, проститутка из английского фильма «Братья и сестры» (сценарист и режиссер Ричард Вулли) была убита в самом прямом значении этого слова. Дженифер не появляется на экране. О ее убийстве сообщается в самом начале картины, когда два полицейских детектива приходят домой к одному из героев ленты Дэвиду Баррету (Сэм Дейл).

Но фильм — не детектив, и само расследование преступления остается за кадром. До конца картины неизвестно, кто убил Дженифер Коллинс. Автор фильма занят исследованием не самого факта убийства, а социальной среды, в которой живут Дэвид и его брат Джеймс (Роберт Ист), находившиеся в одном с Дженифер ресторане в тот самый вечер, когда произошло убийство.

Один из братьев — Джеймс, майор английской армии, консерватор, реакционер, приверженец ханжеской пуританской морали. Другой — бунтарь. Но как ни искренен в своем прекраснодушии Дэвид, его бунт — лишь словесная трескотня, которая никак не мешает таким, как Джеймс, поступать по-своему. Ни один из братьев не убивал Дженифер, но по сути дела они оба — один в своем воинственном консерватизме, другой — в прекраснодушных мечтах о мужчинах и женщинах как братьях и сестрах — создают тот социальный климат, в котором несчастные дженифер обречены.

Ричард Вулли хороший психолог, но ему не хватает темперамента, абсолютно необходимого для успеха такой картины.

Отрицание общества корыстных, стяжающих, не способных видеть человека за фасадом вещей и денег,— лейтмотив финского фильма «Ночь на берегу моря» (режиссер Эркко Кивикоски), усиленный тем, что художники противопоставляют здесь гармонию природы дисгармонии социальной. Чем прекраснее природа, тем безобразнее выглядит на ее фоне эгоистичный накопитель. Мотив не новый для кино, не говоря уже о всемирной литературе критического реализма, которая провела поистине всестороннее и микро- и макроанатомирование капиталистического общества, пораженного этим неизлечимым недугом.

Молодые герои уплывают в финале фильма из мира эгоистических страстей, направляя свою лодку к светлому горизонту новой жизни. Им еще не ясно, каким должно быть это новое бытие, но каким оно не должно быть, не имеет права быть, ибо разрушает человека, разрушает красоту мира,— они уже постигли своим сердцем.

Финские кинематографисты дают лишь нравственный срез окружающего их общества; французские и итальянские мастера стремятся внимательно рассмотреть социальный механизм бедствия, социальный круговорот, в который попадает рядовой человек в капиталистическом мире. У каждого из этих художников — свои приемы анализа, своя экранная палитра.

Когда я написал «французские кинематографисты», то имел в виду отнюдь не конкурсную французскую картину Жан-Жака Бейнекса «Дива», ленту на редкость надуманную, нарочито «сочиненную» в каждом кадре, каждом сюжетном повороте. Картину, в которой с претенциозной многозначительностью ведется игра на пустом месте. Речь шла о фильме режиссера Клода Горетты «Провинциалка», по достоинству избранном для внеконкурсного показа на торжественном открытии Московского фестиваля.

Горетта был участником одного из давних наших кинофестивалей, на котором представил недооцененный, по-моему, тонкий и грустный фильм «Приглашение», поставленный в чеховской манере, глубоко раскрывающий человеческие характеры и судьбы.

...Глава небольшой фирмы позвал в гости на свою виллу в воскресенье служащих, клерков, секретаршу. Попав в непривычную для них обстановку комфорта, опьяненные вином и свежим воздухом, люди, обычно стиснутые официальным этикетом, дисциплиной, формальными отношениями, начинают вести себя естественно. Но для некоторых это оборачивается катастрофой и личной, и служебной.

Маленький мир, но нешуточные трагедии! Загородный «уик-энд» с небольшим застольем, разбивший не одну жизнь. Считавшиеся счастливыми оказались несчастными. И все — разобщенными, никому не нужными. Печальная история — одна из тысяч в «обществе потребления». Но сколь изящно, с какой наблюдательностью, тонкостью в раскрытии характеров, в изображении среды, атмосферы рассказал Горетта эту житейскую историю.

Фильм «Провинциалка» поставлен в том же реалистическом ключе подробного жизнеописания, что и «Приглашение», в манере повествовательной, но заключающей в себе глубокий драматизм.

...Кристин Делюме живет в Лотарингии. По профессии она чертежница, прежде успешно работавшая в архитектурных мастерских. Но начало фильма застает ее безработной. Все возможности найти место в маленьком городке уже исчерпаны. Перспектив никаких, и Кристин решает попытать счастья в Париже.

Образ Кристин, роль которой исполняет популярная сейчас во Франции актриса Натали Бай,— один из самых привлекательных женских образов, увиденных нами в дни фестиваля. Кристин выросла в рабочей среде; от природы она добра, отзывчива и, как видно, любима окружающими; в это веришь, наблюдая трогательные проводы, которые ей устраивают многочисленные друзья, такие же обыкновенные труженики, как и она. Кристин отправляется — не в пример героям многих известных романов и фильмов — не «завоевывать» Париж, а всего лишь для того, чтобы попытаться получить там работу, столь же скромную, как и та, что была у нее до поры до времени в родном городке.

Денег у нее почти нет. И только благодаря поддержке одного из старых друзей, архитек-

«Ночь на берегу моря», режиссер Эркко Кивикоски (Финляндия)

«Соблазнение», режиссер Артуро Рипстейн (Мексика)

тора-энтузиаста, уже стоящего на пороге старости, но так и не добившегося воплощения в жизнь своих замыслов, Кристин находит себе в Париже временное пристанище. И начинается хождение, так и напрашивается сказать, по кругам ада.

Впрочем, на ад это непохоже. Сей «ад» обставлен весьма комфортабельно, помещается в красивых зданиях; Кристин появляется в роскошных приемных, где сидят накрашенные, как куклы, и бдительные, как сторожевые псы, секретарши, охраняющие своих боссов. А боссы улыбчивы и сразу же идут навстречу провинциалке с рекомендательными письмами. Но при этом норовят положить руку ей на грудь или позволяют себе еще какой-нибудь недвусмысленный жест. Кристин с негодованием и краской стыда отвергает подобные «условия» приема на работу.

А дни идут... Случайное уличное знакомство сближает ее с бедствующей парижанкой, матерью двоих детей. Это Клер, способная актриса, но, увы, также никому не нужная. Чтобы прокормить детей, Клер рекламирует шоколад, от которого ее рвет. Отчаявшись найти работу, она оказывается почти на грани самоубийства. Но проходит некоторое время, и Кристин встречает Клер благополучной и довольной. Но какой ценой куплено ее «благополучие»!

Клер дала объявление в газетах, что молодая, обаятельная и ласковая женщина ищет солидного мужчину, которому могла бы принести утешение. На это объявление она получила более двухсот откликов-приглашений. Выбрала три. И вот теперь каждого из этих «солидных» Клер навещает по одному разу в неделю. Заработок дает ей возможность пока что жить и содержать малышей.

Кристин же все не находит работы и одновременно терпит крушение в любви. Швейцарский коммивояжер Реми Мюллер (Бруно Ганс), с которым она сближается,— человек нерешительный, слабый. У него жена, дети, служба, вынуждающая его непрерывно разъезжать. Кристин не хочет продолжать эту связь, понимая, что роман с Реми не может превратиться в ту большую любовь, привязанность, семью, о которых мечтает молодая женщина. Мюллер уезжает в Канаду, не решаясь взять с собой Кристин...

И вот — ключевая сцена фильма, поставленная в той же реалистически детализованной манере, в приемах бытовой драмы, но обре-

тающая метафорический, почти символический смысл. На загородной вилле одного из богачей, куда приглашена Клер и куда она взяла с собой Кристин, скучающее общество пресыщенных затевает игру — бег с препятствиями для женщин. Тут же собирается на блюде солидная сумма денег, которая будет вручена победительнице. Участницы этого состязания должны преодолевать барьеры, пролезать через трубы, ползти по грязи и бежать по болотистой жиже. Только напрыгавшись, как скаковая лошадь, и вывалявшись в грязи, можно получить приз...

Кристин побеждает в гонке, но тут же, отдав блюдо с деньгами Клер, покидает сборище одичавших и морально отупевших людей. Она отправляется обратно в свой городок. Что ждет ее, сказать трудно. Очевидно, все начнется сначала. У Кристин большой запас жизненных сил, нравственного здоровья, энергии, и она возвращается в ту самую среду, которая и одарила ее этими качествами.

Но сумеет ли так же, как Кристин, противостоять давлению окружающего его мира молодой Марио из итальянского фильма «Дикари»? Капиталистическое общество разрушает человека. И того, кто стоит на самой нижней ступеньке социальной лестницы, и того, кто, казалось бы, достиг ее вершин. Эту тему на современном материале и решает в картине «Дикари» Паскуале Скуитьери. Герой картины, молодой рабочий Марио (Северино Маркони) трудится на одном из миланских машиностроительных заводов. Он приехал в этот промышленный центр северной Италии с Юга, из семьи бедных крестьян, живущих где-то неподалеку от Неаполя. Жестокость потогонной системы труда на заводе, жестокость в повседневном быту обрекают Марио на нравственную деградацию. Но Марио сопротивляется...

Желая вырваться из удручающего однообразия повседневности, юноша отправляется навестить своего друга Умберто, который, как ему стало известно, преуспевает, — покинув завод, он неожиданно разбогател. Умберто встречает Марио сердечно и радостно, ему не терпится похвастать своим благополучием, показать сразу все, чего достиг. А он действительно богат — владеет баром, у него роскошные апартаменты в центре Турина. Но, как вскоре выяснится, все это досталось ему ценой преступлений. К тому же Умберто (Стефано Мадиа) — наркоман. Очередная доза наркотика — и он оказывается почти при смерти. А врач, к которому Марио доставляет умирающего друга, требует за свои услуги бешеный гонорар. Любовница Умберто, видя, что он вот-вот умрет, спешит его ограбить.

Чтобы добыть денег и спасти друга, Марио обращается к богатым землякам, неаполитанцам, живущим в Милане. Но, увы, ничего, кроме равнодушной отчужденности, не находит. По ходу действия Марио узнает, что его родственница занимается проституцией, чтобы скопить денег на «достойную жизнь»; свою малолетнюю дочь она тоже толкает на панель...

Заметим, что итальянской картине, во многих эпизодах документально беспощадной, вредят мелодраматические, театрально-кровавые сцены в финале. Социальное исследование, начатое было создателями фильма, затронувшими проблемы бедствующих переселенцев с Юга, попадающих в условия жестокой эксплуатации на заводах промышленного Севера Италии, отступает на второй план. Однако, несмотря на явные уступки требованиям коммерческого кино, «Дикари» несомненно находятся в русле прогрессивного западного кинематографа критической направленности.

В заключение хочется упомянуть три фильма-экранизации, показанные на фестивале: мексиканский «Соблазнение» Артуро Рипстейна, в основе сценария которого — известная новелла выдающегося немецкого писателя Генриха фон Клейста «Обручение в Сан-Доминго», португальский — «Утренний туман» Лауро Антонио, снятый по роману Вержилио Феррейра, и датский — «Барон на день» Каспара Ростгрупа, по пьесе классика датской литературы первой половины XVIII века Людвига Хольберга «Йеппе с горы».

При перенесении на экран новелла Клейста подверглась существенной переработке. Действие картины «Соблазнение» происходит не в XIX веке, как в рассказе, а в начале нынеш-

него столетия. Правда, сохранилась основная коллизия литературного первоисточника: падчерица предводителя повстанцев заманивает своей красотой врагов, солдат правительственной армии. Однако социальная основа новеллы отодвинута на второй план: борьба повстанцев с правительственными войсками стала в фильме лишь живописным фоном для мелодраматической любовной истории.

Значительно ближе духу экранизированного литературного произведения картина «Утренний туман», рассказавшая о невыносимом, убивающем душу климате духовной семинарии, в которой герой ленты, крестьянский мальчик, мучается настолько, что предпочитает сделаться на всю жизнь калекой (калеки не могут быть священниками), но не принимать сан. Благородный по замыслу, этот фильм, к сожалению, изобилует длиннотами и смотрится с трудом.

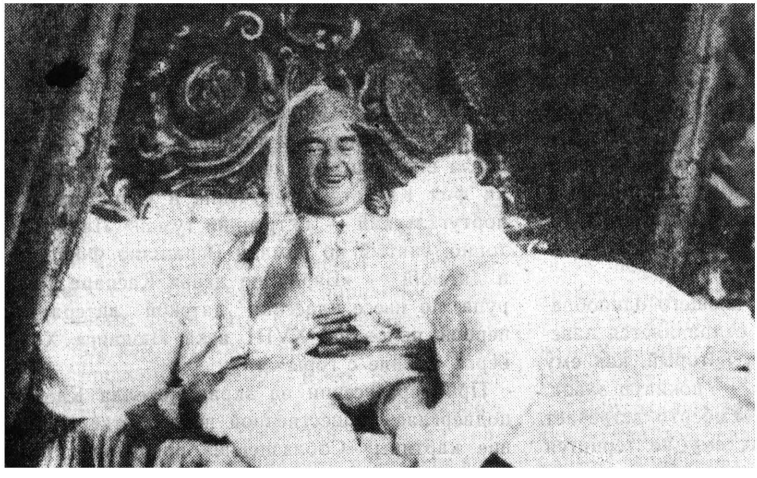
Картину «Барон на день» представила на фестиваль старейшая датская кинофирма «Нордиск», отмечающая в этом году свой 75-летний юбилей. В свое время эта фирма выпускала фильмы с участием легендарной Асты Нильсен.

Пьеса Людвига Хольберга, по которой поставлена картина, — остросатирична. Порядки при дворе барона увидены в ней глазами крестьянина и предстают во всем их паразитизме, хищничестве, аморальности. Колоритен в своей роли артист Бастер Ларсен. Но режиссеру Рострупу не удалось избежать театральности, которая, в сочетании с натурализмом отдельных эпизодов, заметно портит общее впечатление от экранизации замечательной классической пьесы.

●

Как можно заметить, в программе XII Московского фестиваля, в той ее части, которую составили произведения кинематографистов Запада, оказались фильмы разного художественного уровня, сильно различающиеся между собой и по глубине содержания. Однако не было в них ни попыток затушевать социальные язвы капиталистического общества, ни того спекулятивного духа кинокоммерции, которым проникнуты многие и многие ленты буржуазного кино. Замечательный девиз московского смотра «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» собрал на наш фестиваль фильмы, гуманные в самом точном и высоком смысле этого слова, фильмы, атакующие зло во имя торжества идеалов добра и справедливости, во имя сохранения мирной жизни на Земле.

Известно, что нынешняя американская администрация, консервативное правительство Англии, реакционные круги буржуазного Запада приложили немало усилий, чтобы сорвать



«Барон на день», режиссер Каспар Рострул (Дания)

наш фестиваль, преуменьшить его значение. Но из этой затеи ничего не вышло: у зла, как оно ни ярится, руки сегодня коротки. Московский международный фестиваль вновь одержал верх над своими противниками, опираясь на солидарность передовых кинематографистов мира, на могучую силу прогрессивного искусства.

Ромил Соболев

Самопознание народа

Культурная жизнь развивающихся государств, естественно, не изолирована от политики, от внешних и внутренних социально-экономических факторов, определяющих ситуацию в каждой данной стране. Как отмечалось на XXVI съезде КПСС: «Страны эти очень разные. Одни из них после освобождения пошли по революционно-демократическому пути. В других утвердились капиталистические отношения. Некоторые из них проводят подлинно независимую политику, другие идут сегодня в фарватере политики империализма. Словом, картина довольно пестрая». Столь же неоднородны и явления, характеризующие процесс культурного строительства в этих странах.

В большинстве молодых независимых государств взят курс на сохранение и развитие национальных культурных традиций — и очень существенную роль призван сыграть в этом деле кинематограф, который нередко является в таких странах единственным видом искусства, доступным широким народным массам. Однако на сегодняшний день далеко не все развивающиеся страны располагают достаточными экономическими возможностями для налаживания собственного кинопроизводства в сколько-нибудь значительных масштабах. К экономическим трудностям добавляются, быть может, еще более важные проблемы политического и социального характера. Дело в том, что культура развивающихся государств, причем не только вчерашних колоний, во многом сохранивших зависимость от бывших метрополий, испытывает постоянное массированное и целенаправленное воздействие со стороны буржуазной «массовой культуры» капиталистического Запада, со стороны реакционного по своей идейной направленности «культурного потока», из Соединенных Штатов Америки прежде всего. Причем культурно-идеологическая экспансия империализма зачастую ведется под прикрытием демагогического, лживого тезиса, согласно которому «духовная реколонизация» продиктована-де заботой о насущных нуждах развивающихся стран: им, мол, не стоит тратить средства из своих и без того напряженных национальных бюджетов на то, что развитые промышленные державы могут поставить по доступным ценам и в неограниченном количестве. (Речь идет о фильмах и телепрограммах, которые действительно в широких масштабах проникают на большие и малые экраны подавляющего большинства стран Азии, Африки и Латинской Америки, в силу определенных политических и технико-экономических причин еще не удовлетворяющих настоятельной потребности в создании национальных культурных ценностей или даже просто зрелищ на основе современной аудиовизуальной технологии.) Понятно, что за этой позицией кроется явное стремление духовно закабалить развивающиеся государства, включить их в идеологическую систему империализма. И развивающиеся страны (если не все их руководители, то передовая творческая интеллигенция абсолютно всюду) отчетливо понимают, что идеологическая экспансия Запада представляет собой особо опасную форму неоколониализма, чреватую самыми разрушительными последствиями и не только в сфере культуры.

Многие из тех трудностей, с которыми сталкиваются ныне молодые кинематографии Африки, независимое прогрессивное кино стран Азии и Латинской Америки, нашли свое отражение и в фильмах, показанных в рамках XII Московского международного фестиваля. Всего

их было около ста — достаточно репрезентативное количество, если говорить языком социологии. В целом эта программа позволяет констатировать рост кинематографической культуры, профессионального мастерства кинематографистов в большинстве государств Азии, Африки и Латинской Америки и, главное, с полной уверенностью отметить поразительный, на первый взгляд, факт: жизненной достоверностью и глубиной содержания, напряженностью мысли и своей прогрессивной идейной направленностью показанные картины нередко выгодно отличаются от превосходящих их в техническом и постановочном отношении фильмов, представлявших кинематографии Западной Европы и США.

Пытаясь оправдать неоколониалистскую по своей сути «культурную экспансию» империализма, объектом которой являются развивающиеся страны, буржуазные теоретики и социологи выдвигают и такое заведомо неверное соображение: существуют, говорят они, государства с размерами национальной территории, количеством населения и природными ресурсами, в принципе недостаточными для того, чтобы добиться социально-экономического и культурного прогресса. Отсюда следует вывод, что культурная отсталость многих освободившихся народов может продлиться на неопределенно долгий срок, в течение которого они якобы обречены на потребление готовой «культурной продукции» Запада, в частности, фильмов западного производства.

Верно, что состояние экономики целого ряда развивающихся государств не позволит им в ближайшие годы (в некоторых случаях, вероятно, и десятилетия) создать свою киноиндустрию или разветвленную сеть телевещания, обеспеченного национальными программами. Очевидно и другое: национальное кинопроизводство не может быть рентабельным, не имея достаточно широкой аудитории внутри страны. Все это — объективные трудности на пути становления молодых кинематографий, усугубляющиеся и проблемой подготовки собственных квалифицированных кадров, и необходимостью импортировать кинооборудование, пленку и т. п.

Но гораздо важнее другое: на каких идейных и эстетических основах ведется строительство молодой национальной культуры, какова степень ее соответствия общественным потребностям, запросам широких масс, задачам их просвещения и воспитания, отвечающего прогрессивным целям национального развития. Не менее важно и то, в какой мере и на каких принципах возможна межгосударственная кооперация в области культуры, которая зачастую может оказаться одним из главных факторов культурного прогресса в данной стране.

Исторический опыт стран, входящих в социалистическое содружество, начисто опровергает выкладки и расчеты буржуазных социологов типа Д. Растоу, полагающего, что государство-нация непременно должно иметь определенные размеры — в смысле территории и населения, — чтобы успешно развивать свое хозяйство и добиться прогресса в области культуры [1]. Возможно, самый показательный в этом смысле пример дает Монгольская Народная Республика, страна с огромной территорией и с населением всего 1,5 миллиона человек. Если верить Ростоу, то уже одно это соотношение должно было стать для Монголии непреодолимой преградой на пути как экономического, так и культурного прогресса. Последний был затруднен еще и отсутствием развитых национальных традиций литературы, театра, изобразительных искусств, музыки [2].

Тем не менее после победы народной революции Монголия, опираясь на всестороннюю дружескую помощь Советского Союза, в рекордно короткий срок преодолела феодальную отсталость, добилась впечатляющих успехов на пути экономического и культурного социалистического строительства и, в частности, создала прочную материальную базу кинопроизводства, хорошо обеспеченную собственными творческими и техническими кадрами. Сегодня студия «Монголкино» ежегодно выпускает на экраны 7—8 игровых фильмов, планируя увеличить это количество в ближайшее время, и значительное

[1] См.: Rustow D A World of Nations, Wash., 1967, p. 247.
[2] См.: Черненко М. Кино Монголии. М., 1976, с. 3—5.

«Любовь, рожденная в африканской жаре», режиссер Квав Анса (Гана)

число короткометражных лент всех видов. С конца 60-х годов МНР приступила к созданию национальной телевизионной сети (дело сложное, если учесть, что западная граница страны отстоит от восточной на 2400 километров, а северная от южной на 1200); с помощью СССР в Улан-Баторе был построен телецентр, и снова так же, как в 30-е годы, когда зарождалось монгольское кино, советские специалисты обучали первых работников монгольского телевидения; Советский Союз передал в дар городу Цэцэрлэге первую в стране ретрансляционную станцию, позволяющую принимать московские программы через систему «Орбита». Ныне такие станции действуют во всех аймачных центрах.

Словом, практика реального социализма решительно опровергает всякого рода «теории» буржуазных социологов и пропагандистов. Социалистическое содружество, вызвавшее к жизни новый исторический тип межгосударственных отношений, обеспечивает эффективную поддержку некогда отсталым в культурном отношении странам, открывает перед ними самые широкие перспективы культурного роста, что подтверждается не только опытом Монгольской Народной Республики.

Накануне XII Московского фестиваля автору этих строк довелось беседовать с товарищем Ха Суан Чыонгом, заместителем министра культуры и информации, председателем Союза кинематографистов Социалистической Республики Вьетнам. Разговор коснулся и вопроса о помощи вьетнамских кинематографистов своим коллегам в Лаосе и Кампучии.

— Мы выполняем свой интернациональный долг, — сказал товарищ Чыонг, — делаем то, что делали и продолжают делать для нас кинематографисты Советского Союза, других социалистических государств. Наши возможности пока невелики, но все, что можем, мы делаем. Во Вьентьяне наши специалисты, многие из которых получили образование в Советском Союзе, монтируют кинооборудование. В Кампучию, едва она была освобождена от полпотовских убийц, мы направили из Хошимина кинопередвижки; их у нас мало и они нам крайне необходимы, особенно на Юге, где люди в течение многих лет подвергались враждебной идеологической обработке. Но мы понимали, какой это будет праздник для кампучийцев — снова увидеть кино! И машины с передвижками пошли туда.

Надо сказать, что полпотовцы не только целиком разрушили техническую базу кампучийского кино, но и уничтожили его кадры. Для

подготовки новых специалистов — от операторов до киномехаников — мы организовали краткосрочные курсы. Мы смогли это сделать потому, что у нас с помощью Советского Союза создан Институт театра и кино. Нашему институту оказывает помощь ВГИК, а институт помогает кампучийцам — такова логика взаимопомощи, по которой живет мир социализма...

Размышляя над подобными фактами, приходишь к естественному выводу: для развивающихся стран, сталкивающихся с различными, подчас весьма серьезными трудностями в процессе культурного строительства, возрождения и упрочения в новых условиях национальных духовных, культурных традиций, исключительно полезным может оказаться не только эстетический, творческий опыт социалистических кинематографий, но и социальный опыт, накопленный содружеством братских государств, опыт взаимодействия и взаимообогащения различных национальных культур стран социализма. По контрасту понимаешь, насколько пагубна, к примеру, разобщенность большинства молодых независимых государств африканского континента, оказавшихся сегодня перед лицом многих общих проблем, разобщенность, отрицательные последствия которой сказываются и в области кинематографа. Программа развивающихся стран, представленная на XII МКФ в Москве, дает в этом смысле дополнительную пищу для размышлений.

Фильмы, составившие эту программу, весьма заметно различаются между собой по мировоззренческим позициям их авторов, по содержанию, проблематике, настроению, профессиональному уровню и т. д. На конкурсном и особенно на внеконкурсном экранах фестиваля (мы не станем разделять картины, показанные в конкурсе и на информационных просмотрах, поскольку какие-либо обобщения возможны лишь в ходе анализа многих и разных лент) сталкивались произведения, подчас принципиально отличные одно от другого. Одни говорили о жизни народа, показывая ее правдиво и многогранно, порой яростно, требовательно заявляя о ее коренных противоречиях и наболевших проблемах. Другие — сразу же оговоримся, что таких картин было немного, — наводили на мысль об утрате отдельными представителями творческой интеллигенции развивающихся стран связей с народной жизнью, об их склонности к эпигонскому воспроизведению расхожих коммерческих клише западного кино. Чтобы проиллюстрировать это наблюдение, сравним два фильма: «За свободу!» нигерийца Ола Балогуна (кстати, выпускника ВГИКа) и «Трое снаружи, десять внутри» иорданца Тауфика Насера.

Балогун, положив в основу сценария своей картины новеллу кенийского писателя М. Мванги о борьбе подпольной организации Мау-Мау против британских колонизаторов, исследует своего рода «модель» партизанской войны в странах Черной Африки в тот период, когда национально-освободительное движение в этом регионе вступило в решающую фазу. Действие фильма происходит в 1961 году в неназванной африканской стране; сегодня его драматическая ситуация уже стала историей для большинства народов Африки, добившихся независимости, однако она имеет прямой аналог с современной обстановкой на юге континента, где еще хозяйничают расистские режимы.

Не все совершенно в композиции ленты, несколько медлительной. Но идейная концепция автора, избегающего упрощений, точна и отличается политической зрелостью.

Расстановка борющихся сил ясна с самого начала: с одной стороны, партизанский отряд, сражающийся против иноземных угнетателей, с другой — колониальные войска, пытающиеся жестоко подавить повстанческое движение, обезглавить отряд, уничтожив его командира Хараки. В борьбу вовлечены и мирные деревенские жители, помогающие повстанцам. Однако, как уже было отмечено, фильм, не упрощая реальной исторической картины, далек от однозначного противопоставления «черных» и «белых», угнетенных и угнетателей. Офицер колониальных войск, получивший приказ во что бы то ни стало захватить Караки, когда-то был с ним дружен; он старается не слишком задумываться над сутью происходящего, но это ему не вполне удается. Тем более что жена офицера Сьюзен симпатизирует повстан-

цам, постепенно начиная осознавать, что правда на их стороне, как смутно чувствуют это и кое-кто из солдат, участвующих в операции по поимке партизанского лидера.

Между тем и колонизаторам тоже не противостоит монолитный фронт борцов. Например, хитрый и эгоистичный вождь племени Чивкохуру, озабоченный лишь валютными махинациями, всегда готов предать своих соплеменников. Интересна фигура чернокожего сержанта колониальной армии, который не верит в победу повстанцев и считает, что, даже если такое случится, власть все равно достанется не им, а тем политикам и военным, которых подготовили колонизаторы

Таким образом, актуальность фильма не ограничивается историческим аспектом, достоверностью в воссоздании событий прошлого. Процесс обретения подлинной независимости в ряде государств африканского континента еще не завершен, он протекает сложно, и формирующие его явления далеко не всегда однозначны. Кинематограф Африки нечасто затрагивает эту сторону действительности, еще реже предпринимаются попытки анализировать ее столь же детально, как делает это Ола Балогут в фильме «За свободу!»

По национальности автора (Тауфик Насер выступает одновременно в качестве продюсера, сценариста, постановщика и исполнителя одной из ролей) картина «Трое снаружи, десять внутри» должна считаться иорданской. Однако в ней нет и малейшего намека на проблемы, которыми живет сегодня Иордания или какая-либо другая страна Ближнего Востока. События фильма разворачиваются в Италии, персонажи объясняются по-итальянски (титры же — английские); впрочем, и с итальянской действительностью лента тоже ничего общего не имеет, а все происходящее на экране надо, видимо, воспринимать как некую вневременную и вненациональную историю...

...Случай сводит в экскурсионном автобусе, следующем в провинциальный городок, где должен состояться праздник, дюжину разных, но одинаково несчастливых, неудачливых людей. Здесь есть наркоман, арабская женщина, озабоченная какими-то личными проблемами, уставший от жизни старик, двое молодоженов, дама, у которой накануне произошла ссора с мужем, и т. п. В пути все они вспоминают то, что случилось с ними утром, вчера, в прошлом... Воспоминания и реальность переплетаются — и на экране возникает серия своего рода «психологических зарисовок». ...Пассажиры автобуса приезжают, наконец, в городок, но праздника здесь не чувствуется, кругом пусто; с недоумением вглядываются они в афишу: «Праздник отменяется». По-видимому, это — символ тщетности человеческого стремления к радости и счастью, а группа людей; собранных в автобусе,— это, так сказать, аллегория человечества, несчастливого, подавленного, угнетенного, жаждущего чего-то неизведанного, праздника, который заранее отменен...

Похоже, что режиссер знает и любит кино: когда смотришь его фильм, вспоминаешь и Буньюэля, и Феллини, и Антониони, и раннего Годара. Однако заимствованные у западных мастеров экзистенциалистские мотивы, мысли о некоммуникабельности, о неизбывном человеческом одиночестве и безысходности бытия — все это и вторично, и, главное, далеко от реальной действительности. Картина воспринимается как продукт космополитического мировоззрения, как результат особого рода снобизма, как отвлеченный кинематографический опыт, не более.

При всей очевидной пестроте программы развивающихся стран, показанной в дни фестиваля, в ней все же выделяются некоторые мотивы и идеи, общие для творчества кинематографистов разных государств Азии, Африки и Латинской Америки. Борьба с остатками тяжелого колониального наследия и проявлениями неоколониализма, тревога по поводу экономической отсталости, безработицы, перенаселенности городов, сложные вопросы взаимодействия традиционной и племенной морали с требованиями научно-технического и социального прогресса — вот далеко не полный перечень проблем, которые интересуют довольно многочисленную группу художников развивающихся стран, независимо от их национальной принадлежности.

Можно, думается, говорить и об определенном идейно-тематическом сходстве фильмов отдельных регионов. Так, для региона Черной Африки по-прежнему характерен отмеченный сенегальским исследователем Поленом Виейра более десяти лет назад интерес к проблемам сохранения и возрождения традиционных ценностей национальной культуры. Одновременно художники этого региона уделяют большое внимание задачам развития самосознания африканских народов, подвергая критике явления, представляющие собой тормоз прогресса. Большинство картин из Черной Африки довольно точно укладываются в классификацию, предложенную в свое время Виейра: их проблематика — трибализм; племенная мораль, нередко калечащая судьбы молодых людей, принявших новые нравственные нормы; положение женщины, которую так называемое «обычное право» неизбежно делает рабыней мужа, отца, вождя племени даже в том случае, если она получила образование и может обеспечить себе материальную независимость; консервативная роль религии, причудливо соединяющейся в некоторых странах Черной Африки с местными культами и колдовством; специфически африканский «семейный паразитизм» и т. д.

В рубрики этой в общем-то достаточно условной классификации укладываются и такие картины, показанные на фестивале, как «Любовь, рожденная в африканской жаре» Квава Ансоя (Гана), «Все кончено» Калифа Дьента (Мали), «Наша дочь» Даниэля Камвы (Камерун), и ряд других.

В фильме «Все кончено», например, показана встреча городской культуры, носителями которой являются столичный учитель Яджи и его жена, с деревенской, традиционной культурой.

Подобную ситуацию мы видели во многих африканских лентах минувшего десятилетия; чаще всего она была источником острых конфликтов, иногда — с трагическим исходом. Дьента же выступает в роли некоего африканского руссоиста: он явно полагает, что деревенские обычаи и традиции есть нечто вечное, мудрое и справедливое, не делая здесь никаких различий.

Нет нужды оспаривать или поддерживать сейчас позицию этого режиссера. Очевидно, однако, что в картине нашли свое косвенное отражение продолжающиеся в среде африканской интеллигенции споры о возможных путях развития стран континента, споры, начатые двадцать и более лет назад Франсом Фаноном, Леопольдом Сенгором, Квамой Нкрумой и другими мыслителями и политиками. При этом Дьента, возможно, слишком уж умиленно рисует патриархальную чистоту деревенских нравов...

Долгое время политическая тема в африканском кино звучала, так сказать, приглушенно. Об угрозе неоколониализма, о новых формах эксплуатации африканцев говорилось со всей остротой, пожалуй, только в картинах об эмигрантах, о людях, вынужденных искать работу в странах Западной Европы и попадавших в чужой, враждебный им мир. (Этой теме был посвящен первый африканский полнометражный фильм «Чернокожая из...» Сембена Усмана; равный ему по эмоциональному воздействию, яркий и яростный фильм появился на Московском фестивале 15 лет спустя — это «Али в стране чудес» алжирца Ахмеда Рашеди.) А картины, рассказывающие о национально-освободительной борьбе африканцев, напоминающие, что борьба эта еще далеко не закончилась, были редкостью; трудно вспомнить другие примеры, кроме двух-трех лент постоянно живущей во Франции С. Мальдорор и фильма «Черный флаг на юге Африки» малийца Д. Куята.

С учетом этого обстоятельства упомянутая картина «За свободу!» может оказаться этапной на пути развития африканского кино, обозначив его поворот к политической проблематике. В беседах на последнем Московском фестивале некоторые режиссеры из Африки говорили о своих намерениях рассказать с экрана о жизни и смерти Патриса Лумумбы, об освободительной борьбе народа Намибии, о механике реакционных переворотов, совершенных в отдельных африканских государствах. Пока трудно сказать, насколько реальны такие планы. И все же надо отметить, что всего несколько лет назад о возможности освещения подобных

тем в африканском кинематографе не было и речи.

Плодотворность обращения к политической, остросоциальной проблематике, способной дать новые импульсы развитию молодых африканских кинематографий, подтверждается опытом латиноамериканского кино, подъем которого в последнее время связан непосредственно с расширением масштабов антиимпериалистического, демократического движения на континенте. Разумеется, политическая ситуация в Африке специфична и в целом заметно отличается от ситуации в Латинской Америке. Но в то же время у молодых национальных государств Африки, сравнительно недавно освободившихся от колониального гнета и ныне добивающихся полной политической и экономической самостоятельности, есть немало проблем, в принципе совпадающих с теми, которые пытаются решить народы Латинской Америки в процессе антиимпериалистической борьбы и демократизации своей общественной жизни.

Кинематограф Латинской Америки крайне неоднороден, и, на первый взгляд, по отношению к нему особенно трудно делать какие бы то ни было обобщающие выводы. Ведь кино данного региона включает и социалистический кинематограф Кубы, и кинематографии Мексики и Бразилии, в значительной степени ориентированные на коммерческое производство, и первые фильмы, созданные после освобождения в Никарагуа, и демократическое киноискусство Чили, существующее в трудных условиях эмиграции. И все же передовой кинематограф «пылающего континента», выражающий идеи революционно-освободительной борьбы и социального прогресса, показывающий нежелание латиноамериканцев мириться с империалистическим диктатом США и властью реакционных национальных олигархий, кинематограф, проникнутый пафосом интернациональной солидарности народов Латинской Америки, обладает определенной цельностью. При всей условности понятия «новое латиноамериканское кино» надо признать, что оно действительно вбирает в себя творчество многих художников разных стран континента, создающих правдивые, страстные, прогрессивные по своей общественно-политической направленности кинопроизведения, затрагивающие острые, наболевшие вопросы латиноамериканской действительности.

«Выжатый человек», режиссер Жоао Батиста де Андраде (Бразилия)

Среди картин, представлявших кинематографии Латинской Америки на XII МКФ в Москве, можно выделить целый «блок» фильмов, варьирующих один и тот же сюжет — восстание доведенных до крайности крестьян, пастухов или рыбаков, страдающих от произвола властей и местных латифундистов. Впрочем, термин «сюжет» здесь не очень-то уместен, поскольку все эти картины опираются на невыдуманные, подлинные события более или менее отдаленного прошлого, причем для каждой из них характерна тесная связь с современностью. Таковы фильмы «Это произошло в Уайанае» Федерико Гарсии (Перу), «Канагуаро» Дунава Космановича (Колумбия) и некоторые другие.

Типичной в этом ряду выглядит картина «Ка-

нагуаро» — о гражданской войне 1948—1953 годов в Колумбии, в ходе которой на территории страны были образованы обширные районы, контролируемые повстанцами, куда правительственные войска и сунуться не могли. Игровые эпизоды перемежаются на экране с кадрами хроники, голос диктора сухо информирует о событиях, происходивших в то же самое время в Боготе и в мире, — в общем, по форме это так называемое документально-художественное произведение. Однако фильм не только подробно, обстоятельно воспроизводит события тридцатилетней давности, но и раскрывает их внутреннее содержание. Восставшие крестьяне были близки к победе, и если бы городская интеллигенция, взявшая на себя руководство повстанческим движением, обеспечила его оружием, как обещала, правительственные войска непременно потерпели бы поражение. Этого не произошло, потому что юристы, врачи, учителя, вначале примкнувшие к движению, пошли на сговор с реакционным правительством, обещавшим амнистию его участникам; в критический момент они предложили повстанцам сложить оружие и первыми швырнули в реку свои пистолеты и винтовки. А как только безоружные партизаны разошлись по домам, каратели стали безжалостно их уничтожать...

Лишь Канагуаро, молодой партизан-разведчик, не подчинился приказу; с небольшой группой единомышленников он уходит в горы, чтобы продолжить борьбу. Канагуаро еще не знает, что руководители движения по сути дела предали крестьян, но понимает, что соглашение с властями все возвращает на круги своя. «Жить по-старому мы не будем!» — говорит на прощанье Канагуаро.

Трудно сказать, было ли все это действительно так в далеком 1953 году. Но очень многое в фильме — готовность восставшего народа сражаться до конца, не считаясь ни с какими жертвами, безмерная жестокость правительственных войск, лавирование, предательская политика мелкой буржуазии и т. п. — побуждает внимательнее присмотреться к событиям, которые происходят в ряде латиноамериканских стран сегодня, и позволяет глубже понять их смысл.

Критика существующей социальной действительности, призыв к осуществлению радикальных перемен в общественной жизни звучит и в ряде латиноамериканских картин, решенных в традиционном жанре психологической драмы, например, в талантливой ленте «Шкура животного» режиссера Педро Камарго (Бразилия).

Действие фильма происходит в 30-е годы на северо-востоке Бразилии, в наиболее отсталой части страны, которая остается таковой и поныне, что придает событиям картины актуальное звучание. Начало истории выглядит обыденно: нищий пастух Жозе женится на такой же неимущей, как и он, девушке Мире. Хижина, в которой они поселились, больше похожа на собачью конуру, чем на жилище человека: в ней нет ни дверей, ни окон, вместо постели — циновки. У молодоженов всего одна кастрюля... Но Жозе уверенно заявляет, что у них будет много детей и много кастрюль! Звучит это несколько наивно. Но ведь богатство бедняков — дети... Хочется верить, что этот сильный, стройный парень в самом деле чего-то добьется в жизни. И кажется, что фильм расскажет именно об этом — о жизни бедняков, о том, как стараются они пробиться к счастью.

Нет, иной мотив станет ведущим в картине — более всего занимают авторов нравственные и психологические последствия социальной несправедливости, что безраздельно царит в мире, в котором живут герои, и сделается источником постигшей их трагедии. Все, что случится с Жозе и Мирой, страшно, чудовищно, но в то же время, как подчеркивают авторы, в известном смысле обыденно: беднякам не так уж редко выпадает подобная участь.

...Неожиданно у Жозе появляется возможность неплохо заработать. Владелец местной латифундии, которого все называют полковником, вдруг начинает давать ему выгодные поручения, правда, связанные с длительными отлучками из дому. Жозе рад этому, он и не подозревает, что в его отсутствие полковник вместе со своим взрослым сыном буквально осаждают хорошенькую Миру, подкупают ее подарками, деньгами. В конце концов Мира не выдерживает искушения — она становится любовницей помещика и его сынка. Узнавший об

этом Жозе, обезумевший от ревности и горя, убивает жену топором.

Жозе попадает в тюрьму, но у него еще есть возможность избежать наказания. Для этого ему достаточно сделаться любовником немолодой дамы из высшего света, которая увлеклась «романтическим убийцей» и готова пустить в ход свои связи, чтобы освободить парня. Однако Жозе предложенной возможностью не воспользуется. Более того, на суде он будет отрицать, что жена ему изменяла, и судья, получивший от полковника взятку, приговорит его к длительному заключению. Приговор же, который Жозе вынесет себе сам, еще более суров — в тюрьме он покончит с собой.

Но это еще не конец истории. Финал фильма, как бы раздвигающий его сюжетные рамки, проникнут глубоким сочувствием к трагической участи Жозе и Миры, к судьбам других обездоленных. Жозе дважды грешник — он убил человека и умер без покаяния, поэтому власти запрещают хоронить его на кладбище; полицейские торопливо зарывают его тело в поле, близ одинокого дерева. И вот однажды какая-то женщина по пути к врачу, которого она собиралась позвать к своему заболевшему ребенку, машинально — по привычке верующей — преклонила колени перед бедным самодельным крестом на могиле Жозе. Вернувшись домой, она нашла сына выздоровевшим. И простые люди в округе поверили в это.«чудо». С тех пор могила Жозе, ухоженная и убранная цветами, почитается как святыня...

Те, кто приходит сегодня на могилу Жозе, конечно же, не оправдывали его при жизни. Но ведь совершенное им зло он искупил, когда защищал честь жены на суде и сам себя покарал. Поэтому бедняки верят, что Жозе был хоть и не святым, но добрым и совестливым человеком, и, поклоняясь его могиле, они надеются, что это непременно поможет им в их горестях и несчастьях.

Если у Педро Камарго в «Шкуре животного» социальные мотивы хотя и наличествуют, но звучат приглушенно, уступая место моральным оценкам, то в картине его соотечественника Жоао Батисты де Андраде «Выжатый человек», награжденной Золотым призом Московского фестиваля, на первое место выдвигается классовый подход к явлениям действительности, затронутым по ходу напряженного, насыщенного точными наблюдениями повествования. События фильма происходят в крупнейшем промышленном центре Бразилии Сан-Паулу, куда оба главных персонажа ленты — рабочий Северино Силва и провинциальный поэт Дералдо Силва — приезжают с северо-востока страны в поисках лучшей участи. Сам выбор героев, принадлежащих к столь отличным одна от другой социальным группам, обеспечил авторам произведения возможность дать на экране широкий срез общественной жизни сегодняшней Бразилии с ее острыми проблемами и антагонистическими противоречиями.

...Поэт Дералдо никогда не был знаком с рабочим Северино. Оказавшись в Сан-Паулу, Дералдо попытался сделать литературную карьеру, но безуспешно: его книга «Поэма об инфляции» не нашла спроса, как и все остальное, им написанное. Тогда он стал искать работу на стройках, пробовал наняться слугой в богатый дом — и везде получал отказ. В довершение всех несчастий на Дералдо обрушивается новая беда — его подозревают в убийстве владельца предприятия «Лузи ду Бразил», на самом деле совершенного Северино Силва, как две капли воды похожим на своего однофамильца-поэта. Находясь в отчаянном положении, измученный постоянными неудачами и преследованиями, Дералдо принимается за описание жизни человека, из-за которого он чуть было не очутился в тюрьме. Он подробно исследует все обстоятельства, толкнувшие Северино на отчаянный поступок, шаг за шагом прослеживая путь своего двойника от момента появления в Сан-Паулу до того рокового дня, когда Северино, принимая торжественно преподнесенный ему диплом «Образцовый рабочий», нанес несколько ножевых ран хозяину фабрики. Жест бессмысленный и жестокий, но посчитать его немотивированным все же нельзя...

Дело в том, что Северино Силва, как и Дералдо Силва, долгое время был безработным. Наконец ему дали место уборщика на предприятии Джозефа Лузи. Неквалифицированная и

малооплачиваемая работа не устраивала Северино, отца троих детей; он мечтал работать у станка и в конце концов добился своего... ценой штрейкбрехерства, предав руководителя забастовки. А в скором времени, чтобы сохранить свое место, Северино совершил второе предательство: выдав хозяевам профсоюзного лидера, помог им сорвать забастовку. Возмущенные рабочие потребовали уволить Северино — и администрации пришлось выполнить их требование. Впрочем, хозяева пошли на это без особых колебаний — предатель свое дело сделал... Так что в момент получения утешительного диплома Северино снова оказался без работы. Бросившись с ножом на Джозефа Лузи, он мстил ему за свою искалеченную жизнь, испытывая, быть может, и позднее раскаяние по поводу собственных подлых поступков...

Режиссер Жоао Батиста де Андраде сделал героев своего фильма двойниками, разумеется, не случайно и не для того только, чтобы придать занимательность интриге. На экране две человеческие судьбы как бы отражаются одна в другой — и обнаруживается поразительное их сходство, несмотря на все психологические различия этих образов и принадлежность персонажей к разным общественным категориям. Социальное неблагополучие — всепроникающий недуг буржуазного общества — поражает людей, находящихся практически на л ю б о м из социальных уровней Таково имманентное свойство системы, основанной на несправедливых, бесчеловечных законах. Фильм «Выжатый человек» утверждает эту мысль последовательно и доказательно.

●

Фильмы развивающихся стран, с которыми познакомил нас нынешний московский киносмотр, отражают сложный, не лишенный противоречий процесс творческих поисков, сопровождающий становление и рост национальных кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки. Лучшие из этих произведений свидетельствуют об упрочении позиций передового киноискусства, активно включившегося в антиимпериалистическую борьбу, глубоко исследующего важнейшие явления социальной и духовной жизни народов на основе классового подхода, искусства массового, демократического, опирающегося на традиции народной культуры. В своих идейных и эстетических исканиях прогрессивные художники афро-азиатских и латиноамериканских государств встречают неизменную поддержку и внимание со стороны своих коллег из Советского Союза и других социалистических стран, творчески используют их богатый и разнообразный опыт.

Развитие прогрессивных азиатских, африканских и латиноамериканских кинематографий характеризуется противоборством различных, зачастую непримиримых, тенденций. Однако их вклад в сокровищницу мировой кинематографической культуры становится со временем все значительнее. Кинематограф развивающихся стран выступает сегодня как действенный фактор упрочения национального и классового самосознания народов, как могучее средство социальной и политической борьбы.

Евгений Габрилович,
Сергей Юткевич

Ленин в Париже

Поэтическая хроника в восьми главах

В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров,
Трофимов — В. Антоник

Вступление

Бежит, мелькает, кружится вечерний пейзаж за окном железнодорожного вагона.

Дрожат, поблескивают капли недавно прошедшего дождя на стекле, и сквозь него видно, как меняется сельский пейзаж на пригородный.

Все теснее прилегают друг к другу двухэтажные домики, виллы, особняки. Вот они уже образуют улочки, где мелькает вдали неоновая вывеска бензоколонки или освещенная витрина магазина.

Все чаще возникают фабричные заборы с аршинными буквами фирменных названий.

Все больше машин с зажженными фарами скапливается на переездах у закрытых шлагбаумов.

Поезд постепенно замедляет ход.

Разветвляются, множатся, разбегаются рельсовые пути. Все чаще отражаются в оконном стекле цветовые сигналы семафоров, но кажутся они все менее яркими на фоне электрического зарева, охватившего горизонт над силуэтом необъятного города.

На все это ложится негромкий голос, ведущий рассказ от имени авторов фильма. Мы будем называть его голосом повествователя:

— Париж... Сколько же испытал этот город — сколько войн, восстаний, коронаций и баррикад... Сколько надежд и химер, отчаяний и ликований... сколько поколений людей жило под этой громадой крыш... сколько лжецов и праведников... все повидали эти улицы и дома...

Налетел, промелькнул встречный поезд... А наш вагон зашипел тормозами, подкатывая мягко к перрону.

Поезд остановился.

Мы вышли на перрон, и перед нами открылась железная паутина вокзальных перекрытий.

— Гар дю нор... Северный вокзал — одно из самых старинных станционных сооружений Парижа. Здесь начинаются и кончаются линии, связывающие столицу Франции с нашей страной.

И значит, именно сюда так часто спешил к вечернему поезду Ленин, чтобы опустить в ящик почтового вагона очередную статью в партийную газету. И те, кого он так ждал из России в далекие годы своего изгнания, тоже приезжали на этот вокзал. Нам показалось нужным самим проделать этот путь, чтобы понять, прочувствовать, пережить судьбу некоторых героев нашего будущего повествования.

С волной пассажиров камера движется по зданию вокзала и выходит на привокзальную площадь. Обычный парижский вечер, привычный городской пейзаж: кафе на углу, газетный киоск, неоновая реклама кино, стоянка такси.

Голос повествователя:

— Мы вышли на площадь. Нас никто не встретил, да никто и не должен был встречать.

Глава первая

И вдруг сразу, как по мановению волшебного жезла, или, вернее, как это возможно только в кинематографе, пейзаж преобразился.

Вокзальный фасад остался неизменным, на него лишь упали лучи утреннего солнца, зато толпа на площади стала неузнаваемой — мода помолодела больше чем на полстолетия, что, как всегда, наиболее заметно отразилось на женских туалетах.

Из вокзала выходит сухощавый молодой человек лет 25—26 с деревянным чемоданом в руках. Никто на него не обратил внимания, хотя по одежде приезжий отличался от окружающих, главным образом, своим черным картузом, явно российского происхождения. Остальное же — потертый люстриновый пиджак, бумажный воротничок и галстук с дешевой булавкой мало выделяют Трофимова из пестрой вокзальной толпы.

Голос Трофимова за кадром:

— Я вышел на площадь. Была весна... Стоял тысяча девятьсот одиннадцатый год. Меня никто не встретил. Да никто и не должен был встречать.

В руке Трофимова бумажка, видимо, с адресом. Он протягивает ее кучеру ближайшего фиакра.

Голос Трофимова:

— В Питере дали мне денег — шестьдесят франков — и адрес, записанный по-французски.

Кучер, прочитав бумажку и сообразив, что перед ним безъязычный иностранец, поднял вверх четыре пальца, но Трофимов энергично помотал головой и показал на перстах ровно половину.

Голос Трофимова:

— Пролетка была не питерская, извозчик в цилиндре, кнут длинный, как в цирке. Я не знал, близко ли мне, далеко ли? Стали мы с ним торговаться...

Трофимов двинулся в сторону другого фиакра, но кучер показал три перста. Трофимов — два, сошлись на двух с половиной, и приезжий взгромоздился на коляску.

Голос Трофимова:

— Этот парижский Ванька сперва заломил с меня столько, что я чуть не помер от страха. По цене выходило, что либо он мошенник, либо это действительно далеко... Под конец кое-как сладились.

Фиакр тронулся с места, и лошадь зацокала подагрическими ногами по столичной мостовой, чьи продолговатые камни не раз служили материалом для уличных баррикад.

На экране возникают почтовые открытки с видами старого Парижа и несколько репродукций с полотен французского художника Писсарро, многокрасочно изображавшего толпу столичных бульваров.

Голос повествователя:

— И наш седок стал удаляться по улицам, площадям и бульварам, что выглядели тогда так, как на этих старых открытках или полотнах живописцев... Его путь был длинный, через весь город и кончался он у дома номер четыре по улице Мари-Роз.

Солнце осветило дощечку с французской надписью: «Рю Мари-Роз». К дому номер четыре подъезжает фиакр. Трофимов слезает, расплачивается с кучером.

Голос Трофимова:

— Оказалось это действительно не близко. Мы долго крутились возле какого-то парка, пока нашли. Я так волновался — найду или не найду, — что даже не понял, какой из себя Париж. Возница хотел содрать с меня еще двадцать сантимов, видно, за дальность, но я уперся — если рядились за столько-то, то так тому и быть.

Кучер фиакра хлестнул лошадь и отъехал, пробурчав что-то весьма нелестное в адрес ездока, но тот уже остановился в нерешительности перед закрытой дверью и дернул за шнурок звонка. Из застекленной двери сначала высунулась, а потом полностью появилась пожилая женщина.

Голос Трофимова:

— На мой звонок объявилась женщина. Я произнес вопросительно: «Мосье Ульянов?» В ответ на меня обрушился поток слов... Только позже я узнал, что такие привратницы водятся в Париже всюду, что зовутся они консьержками... И все они, как эта мадам Ру, в почтенном возрасте — далеко за пятьдесят, — и с ними опасно вступать в разговор, особенно когда спешишь, потому что каждая из них раскажет вам о своем покойном муже, детях, болезнях, ценах на мясо, овощи и подметки, прежде чем ответит толком...

Так и на сей раз мадам Ру попробовала вступить в обстоятельную беседу, но, убедившись в полном безъязычье пришельца, неодобрительно оглядела его с ног до головы и величественно удалилась в свою комнатушку, служившую наблюдательным пунктом.

Голос Трофимова:

— Я так ничего и не понял, пока, отмолотив, она не указала мне вверх и выставила три пальца, что, видимо, означало третий этаж.

Дверь квартиры открывает Крупская. Приветливо улыбаясь, сразу впускает гостя.

Голос Трофимова:

— Отворила мне женщина и, видимо, очень обрадовалась, я сам обрадовался, так как думал, что меня не ждут. Она сказала, что самого нет дома, но чтобы я проходил, не стеснялся.

Крупская быстро уходит по узенькому коридору, где хлопочет у плиты. Трофимов в прихожей вешаст картуз, ставит сундучок, слышит голос Крупской:

— Идите сюда. Я не могу отойти, вожусь с яичницей.

Трофимов проходит в кухоньку, моет руки над умывальником. Крупская в это время накрывает на стол:

— Я и для вас поставила. Наверное, проголодались с дороги?..

Трофимов ответил, вытирая руки полотенцем:

— Что есть, то есть. Вчера к вечеру прикончил хлеб с колбасой... Еще в Питере запасся.

Надежда Константиновна ставит на стол яичницу, говорит заботливо:

— Со вчерашнего дня ничего не ели? Идите сюда, садитесь.

Трофимова не надо долго упрашивать, усаживаясь, спрашивает:

— А где сам?

Крупская отвечает:

— Его сейчас нет. Ешьте.

Трофимов на всякий случай осведомляется:

— А вы, простите, кто будете?

Крупская, с легкой улыбкой, отходя к плите:

— Жена.

Теперь за кадром слышен голос Трофимова, с аппетитом уплетающего яичницу:

— Жена... Мне говорили о ней в Питере, что она расчудесный работник. Но с виду так, ничего особенного — жена как жена.

Крупская подсаживается к столу:

— Ну как? По вкусу вам яичница?

Удовлетворенная ответом Трофимова: «В самый раз», продолжает:

— Вот и хорошо. Я должна извиниться перед вами — я очень тороплюсь — опаздываю на урок французского...

Трофимов, заканчивая завтрак:

— А когда придет товарищ Ильин?

Крупская отвечает:

— Только к вечеру.

И дальше мы слышим лишь ее голос за кадром, а на экране возникают кадры из документального фильма Алена Рене «Вся память мира».

Голос Надежды Константиновны:

— Каждый день с утра он работает в Национальной библиотеке. Дорога длинная, через весь город, и возвращаться днем домой — никакого смысла. Тем более что сегодня он спешит закончить статью о Парижской Коммуне. Надо, чтобы к сорокалетию этого события она была напечатана в России.

Во время этого рассказа Крупской идет короткий монтаж нескольких кадров Национальной библиотеки, читального зала, панорама по стеллажам с книгами.

Затем, когда документальные кадры кончаются, мы видим Ленина, работающего за одним из столиков библиотеки. Он пишет, но мы слышим его голос:

— «Память борцов Коммуны чтится не только французскими рабочими, но и пролетариатом всего мира. Ибо Коммуна боролась не за какую-нибудь местную или узконациональную задачу, а за освобождение всего трудящегося человечества, всех униженных и оскорбленных».

На экране возникает панорама по гранитной стене, посвященной памяти героев Парижской Коммуны. Ее автор — скульптор Поль Моро-Вотье, она была сооружена на средства, собранные из гражданских пожертвований, и открыта только в 1909 году, но не внутри Пер-Лашез, а со стороны наружной стены кладбища.

На фоне стены продолжает звучать голос Ленина:

— «Картина ее жизни и смерти, вид рабочего правительства, захватившего и державшего в своих руках в течение свыше двух месяцев столицу мира, зрелище героической борьбы про-

летариата и его страдания после поражения, — все это подняло дух миллионов рабочих, возбудило их надежды и привлекло их симпатии на сторону социализма».

На экране — пишущий за рабочим столиком Владимир Ильич, и мы продолжаем слышать голос его мысли:

— «Вот почему дело Коммуны не умерло; оно до сих пор живет в каждом из нас.

Дело Коммуны — это дело социальной революции, дело полного политического и экономического освобождения трудящихся... И в этом смысле оно бессмертно».

Снова кухонька на улице Мари-Роз.

Крупская у плиты разливает чай.

Обращается к Трофимову:

— Владимир Ильич очень обрадуется вашему приезду. Пейте чай.

И пока Трофимов заканчивает завтрак, мы слышим голос Надежды Константиновны:

— Он был первым, кто прибыл в нашу школу. Нас известили о его приезде, но мы очень мало знали о нем. Фамилия — Трофимов, имя — Александр, кличка — Поэт; знали, что был рабочим на Трехгорке, в последний раз арестован на Пресне за пятый год, сидел в арестантских ротах в Перми. Затем сослан в Березовск Тобольской губернии, но, не дойдя до места, бежал.

Крупская подсаживается к столу, говорит Трофимову, прихлебывающему чай:

— Готовьтесь к тому, что Владимир Ильич будет подробно вас расспрашивать о всех российских делах.

Трофимов даже отставил стакан с чаем и отвечает, горестно махнув рукой:

— Да что там рассказывать! Дела, я вам прямо скажу, невеселые... Честно говоря, я не понимаю, зачем сюда приехал. Ведь там, в России, каждый человек на счету, а здесь какая-то школа. Ну до того ли сейчас?

Крупская отвечает серьезно:

— Вы знаете, это долгий разговор, не на ходу же. Давайте отложим на время...

Она встает из-за стола, добавляет:

— За вами скоро придут и устроят на жительство.

И уже из прихожей, одеваясь:

— Вы уж меня извините, что я так... Ничего не поделаешь: Владимир Ильич категорически просил, чтобы я обязательно выучила французский... До свидания, Александр.

Она ушла, Трофимов остался на кухне, затем встал, пошел по узенькому коридору, остановился, прислушался к закадровому звуку музыки.

Голос Трофимова:

— Со двора заиграла шарманка. Звук был, вроде как у нас, но не такой жалостливый.

Трофимов идет дальше, заглядывает в боковую дверь, и мы по-прежнему слышим голос его мысли:

— Жили они худовато. Самую лучшую комнату отдали теще. Там было светло, по-старушечьи смирно и аккуратно.

Трофимов остановился на пороге кабинета Ленина, оглядел, оценил:

— В большой комнате было навалом книг, видать, не все русские. На столе газеты иностранные и много всяческой писанины. Заметно, что работают тут много, но домашности нет.

Трофимов прошел в кабинет и обнаружил слева крохотную комнатку, где еле умещались две узкие железные кровати:

— А уж спальня совсем, как мои хоромы в последней тюряге...

Его размышления прервал дверной звонок.

Трофимов вернулся в прихожую и открыл дверь. Перед ним — молодая, довольно модно, но не броско одетая молодая женщина — Инесса Арманд.

Голос Трофимова:

— Я открыл дверь. Передо мной была дамочка в шляпке французского фасона. «Меня зовут Инесса»,— сказала она, протянув мне руку. Видно, особа была деловая, перво-наперво прошла в кабинет, принесла хозяевам почту, сложила на стол, затем объяви-

ла, что пришла за мной, дабы устроить на жительство...

Следим за действиями Инессы: она аккуратно разложила пачку газет и писем на привычном месте в кабинете, затем вернулась в прихожую, где к тому времени Трофимов уже оделся и захватил свою немудреную поклажу.

Голос Трофимова:

— Она оглядела меня с головы до пяток, сказала: «Ладно, сойдет! В Париже никто ни на что не обращает внимания — бегай хоть нагишом. Вот только картуз...»

— Что картуз? — не понял я. Она объяснила, что и тут вокруг таких, как мы, шныряют, откуда только взялись, царские шпики, и такой российский картуз вмиг заметят. «Но это мы быстро уладим», — сказала она, и я послушно побрел за ней.

Они выходят на улицу — Инесса, легкая, быстрая, все время что-то рассказывающая, Трофимов, стесняющийся, неловкий, мнущий в руках картуз.

Прошли мимо шарманщика и его маленькой труппы, напоминающей бродячих комедиантов с ранних полотен Пикассо, Инесса бросила мальчугану на коврик монетку, и они завернули за угол.

Стена, мимо которой они шли, была сплошь заклеена афишами по эскизу Жана Кокто, извещающими о сезоне русского балета Дягилева.

Голос Инессы:

— Все было здесь чужим для моего подопечного. Я попыталась заинтересовать его успехами российского балета, от которого вся французская публика посходила с ума, но он только угрюмо буркнул что-то о барских затеях и что ему вовсе не до плясок.

Разговор не клеился, но они вскоре подошли к лавке старьевщика, где среди прочего был выбор шляп и кепок разного фасона.

Трофимов примерил несколько головных уборов, выбрал по размеру скромную шляпу с полями.

Голос Инессы:

— Операция по замене картуза прошла гладко, но тут врезалось событие гораздо более шумное, что на сей раз тронуло его всерьез.

Издали раздались выстрелы... Инесса и Трофимов оглянулись и увидели, как из углового здания напротив с вывеской «Банк» выбегают несколько мужчин в черных котелках, отстреливаясь на ходу от преследователей.

С похищенным денежным мешком в руках грабители вскакивают в поджидавший их автомобиль и удирают на глазах подоспевших и ошарашенных ажанов.

Трофимов и Инесса, укрывшись за угол, наблюдали за происшествием.

Голос Трофимова:

— Поначалу я, признаться, позавидовал этим парням, так лихо обобравшим капиталистов посреди бела дня, но оказалось, что обмишурился. Товарищ Инесса тут же разъяснила мне, что никакие это не революционеры, хоть и называют себя анархистами, и вожак их Бонно выкинул лозунг: «Все для личности». Так что пользы от них для нашего дела как от козла молока, а вреда много: уже укокошили трех ни в чем не повинных служащих банка, да и буржуазия свирепствует, пугая народ этими бандитами — вот, дескать, к чему приводит ваша революция.

Инесса и несколько смущенный Трофимов продолжают свою прогулку. Навстречу из-за угла появляется странная процессия — один за другим идут люди в какой-то черной форме, похожие на факельщиков из похоронного бюро, несущие на себе совершенно одинаковые изображения петуха с надписью «Шантеклер». Откуда же Трофимову знать, что как раз в эти годы, наряду с триумфами русского балета, огромным успехом пользовалось новое произведение Эдмона Ростана (автора нашумевшей пьесы «Орленок»), где на сей раз фигурировал в главной роли петуха Шантеклера не менее популярный актер Люсьен Гитри.

Голос Инессы:

— Конечно, многое может показаться непривычным и даже странным при-

езжему человеку в незнакомом городе. По опыту моих скитаний я знала, как трудно даются первые часы, дни, а иногда и месяцы обживания новых мест и нравов.

Инесса и Трофимов выходят по узкому проулку к неказистому зданию с гостиничной вывеской и поднимаются по крутой лестнице, ведущей на второй этаж.

Голос Инессы заканчивает эту главу:

— Для Трофимова надо было высмотреть дешевый, безопасный приют, и мне показалось, что я нашла его здесь, под вывеской, гласившей «Отель Мими — сдаются комнаты на месяц, на неделю, на сутки»... Тут и предстояло ему начать свою французскую жизнь.

Глава вторая

Солнечный день. На экране появляется снятая с неспешного движения одна из узких улочек старого Парижа.

По ней идут, оживленно беседуя, Владимир Ильич Ленин и Трофимов.

Голос Трофимова:

— На следующее утро после приезда, чуть ли не спозаранку, на моей верхотуре появился быстрый, усмешливый человек. Я и раньше слышал о нем, хотя был он не так уж известен. Одни звали его Ильиным, другие Тулиным, третьи Лениным, а настоящая его фамилия была, говорят, Ульянов. Называли его также Ильичем, и я потому полагал, что это дяденька в возрасте, возможно, даже дедок. Но он был крепкий, прочный, в лучших летах, сносу нет, хотя и малорослый. Лоб крупный, волос рыжеватый, глаз непростой. Он сразу так и вцепился в меня: все ему надо было знать о российских делах, все интересовало его, придирался до мелочей. Я выложил все как есть: и про тюрьмы, и про то, что приходится солоно. «Но нашего брата — русского пролетария не так-то просто согнуть», — сказал я под конец, чтобы подбодрить его.

Мы видим на экране фрагменты этой беседы: она происходит на фоне нескольких пейзажей Парижа, то на набережной, то в тихом квартале острова Сен-Луи, то на мостике через канал Сен-Мартен, — словом, повсюду, где сегодня еще можно найти уголки города без явных следов современной цивилизации.

Голос Трофимова:

— Открылся я ему также, что приехал сюда не по личной охоте, когда меня отправляли, я сразу спросил: «Куда это, братцы, зачем? Не для того я из ссылки бежал, чтобы по Парижам разгуливать, какая там еще школа? Революцию надо делать, а не лясы точить.

Ленин и Трофимов идут вдоль железной ограды где-то за вокзалом Сен-Лазар, навстречу попадаются прохожие, большинство — рабочий люд, к примеру, стекольщик, в товаре которого, размещенном на спине, отражаются здания и крыши города.

Голос Трофимова:

— На это он возразил, что революцию надо делать умеючи, а для этого стоит поучиться у истории, знать ее законы. Кстати, сказал он, есть тут неподалеку один музейчик, куда он и сам собирался. «Шедевров искусства я вам не обещаю, но зрелище любопытное. Уж если случилось, что вы оказались во Франции, то вам тоже не вредно узнать кое-что о ее прошлом».

Они входят в музей восковых фигур, останавливаются у одной из витрин. За ее стеклом искусно выполненные манекены дам и кавалеров, слушающих музыканта за клавесином.

Ленин, с каталогом в руках:

— Итак, заглянем в каталог. Перед нами концерт в будуаре фаворитки короля. Восемнадцатый век, на троне Луи пятнадцатый, тот самый фрукт, который сказал: «После нас — хоть потоп». Примечательные восковые фигурки — какова безмятежность, уверенность в могуществе своей власти. Олимп! Любопытно?

Трофимов угрюмо ответил:

— Не слишком! На что мне этот Луи?..

Ленин испытующе посмотрел на Трофимова, продолжает как ни в чем не бывало:

— А на то, любезный друг мой, дабы не забывать, что уже следующему Луи революция оттяпала голову и весь этот Олимп улетучился. Вот вам и безмятежность в салоне мадам Помпадур!

Ленин и Трофимов подошли к следующей витрине. Там на коне, в боевых доспехах, со знаменем в одной руке и с мечом в другой — Жанна Д'Арк. Ее окружает, приветствует народ, воинство.

Ленин:

— А вот и Жанна Д'Арк, крестьянка, спасшая Францию и выручившая короля. И конечно, этот король тут же предал ее, как только удержался. Потрясает это скотское свойство деспотов предавать тех, кто им служит.

Трофимов по-прежнему безразлично смотрит на восковую фигуру и лишь немного оживляется, когда они оказываются у новой витрины.

Ленин:

— Теперь смотрите-ка, мы только что с вами куртуазили в салоне фаворитки, так сказать, у истоков, а вот вам и следствие — тот самый потоп! Вы о Марате слыхали?

Трофимов, не очень уверенно:

— Доводилось. Вождь революции?

За стеклом витрины — умирающий Марат, как бы сошедший со знаменитой картины Давида.

Голос Ленина:

— Вот здесь-то, мой дорогой товарищ, мы еще раз видим, как расправляются с якобинцами мракобесы и лавочники — в общем та же история, что и с Жанной Д'Арк.

В витрине — над телом Марата Шарлотта Корде с окровавленным кинжалом в руке, ее пытается схватить женщина, зовущая на помощь, в дверях стража (санкюлот), но уже поздно, преступление свершилось.

Голос Ленина:

— Марата справедливо называли другом народа, и его убила Шарлотта Корде, подосланная врагами революции. Вот в этой самой ванне он и был заколот.

В то время как Ленин разглядывает витрину, камера приближается к крупному плану Трофимова, и мы слышим его голос:

— Хотя все, что он рассказывал, вероятно, по-своему было полезно, но мне, признаюсь, вдруг стало невмоготу. Опять налетело то, что так недавно сам видел, сам пережил, что и сейчас полыхает там, на родине...

И как бы перед его мысленным взором на экране возникает стремительный поток черно-белых кадров русской революции.

Работает «американка» — печатная машина подпольной типографии.

Она изготавливает прокламации — на нижней строке подпись: «Комитет Российской социал-демократической партии».

Прокламации выносят из типографии...

Их наклеивают на стены...

Раздают рабочим у заводских ворот...

Разбрасывают на сходках...

За ними охотятся полицейские...

Конфискуют у рабочих, срывают со стен, но там же вскоре появляются новые...

Листовки возникают на частях машин...

Они летят в цеху с проезжающих кранов...

В фабричных дворах с грузовозов...

Повсюду проникает большевистское слово...

В отместку городовые хватают рабочих...

Одного — в подворотне ночью, другого среди бела дня выводят из фабричной лачуги...

...Избивают, волокут, вталкивают в тюремные повозки.

Руки цепляются за перекладины тюремной решетки...

Руки, бессильные руки, сжимаются в кулаки на тюремных нарах....

Руки, рабочие руки, грозят возмездием...

Это руки бакинского рабочего, призывающего к забастовке со стропил нефтеперегонного завода...

Это жест оратора на большой сходке в березовой роще... Он объявляет о солидарности с бастующими нефтяниками...

И повсюду возникают демонстрации, рабочие останавливают станки, выходят на улицы...

А по ним уже мчатся отряды конной полиции...

Налетает полицейский отряд на маевку в роще...

Но садятся на землю рабочие...

Беснуются вокруг них конники...

Призыв к стачке несется по цехам...

Зовет фабричный гудок...

Отворяются ворота, выбегают рабочие...

И вот они уже в шеренгах двигаются по улицам поселка...

Для разгона рабочей демонстрации прибыли вызванные полицмейстером пожарные части...

Мощными струями бьет вода из брандспойтов...

Сбивают струи рабочих... Прижимают к стене... Огромной силы потоки воды хлещут по телам рабочих...

Но за углом возникают новые ряды демонстрантов...

Навстречу им опять несутся конные казаки...

Они преследуют рабочих, бросающих в них булыжниками из мостовой...

Рабочие отступают к своим домам...

Взбегают по железным лестницам, по мостикам, соединяющим этажи, где висит белье, хранится домашний скарб...

Но всадники догоняют рабочих и там...

Силуэты конных казаков появляются в пролетах этажей...

Начинается свирепая расправа, мелькают полицейские шашки...

Каратели не щадят и детей. .

Летят вниз тела рабочих... Идет кровавая расправа...

Все эти кадры и монтажные фразы, которые трудно описать, превосходно сняты в таких классических фильмах, как «Стачка» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина, они давно уже стали как бы документальной записью рабочего движения тех лет, и их нужно бережно и умело процитировать (сюда же, кстати, может войти и фрагмент бакинской стачки 1910 года из фильма «Златые горы») — они значительно полнее и выразительнее, чем новые съемки, создадут динамичный образ рабочего движения тех лет, его падения и взлеты, словом все то, что сейчас предстает в памяти Трофимова

И, не выдержав этого напора воспоминаний, Трофимов воскликнул:

— Шабаш!

Обернулся Ленин:

— Что вы сказали?

Трофимов:

— Я говорю, шабаш! Пойдемте отсюда!

Ленин, деликатно:

— Простите, почему?

Трофимов, повышая голос:

— Потому что все это ни к чему, понимаете, ни к чему!

Ленин:

— Что именно?

Тут Трофимова словно прорвало, и он, задыхаясь, выпалил:

— Все эти восковые короли, куклы эти! Да им же нет никакого дела до нас, до того, чем мы живем, от чего страдаем! Я словно в воду глядел, когда отказывался сюда ехать... Как подумаю, что мои товарищи сейчас там, а я тут какую-то ванну разглядываю! Да поймите же вы: это не нам нужно сюда ехать, а вам туда! Вы действовать должны, действовать, а не в библиотеках сидеть, по музеям... Да на черта мне эта история, эти восковые куклы? Прощайте!

Трофимов убежал... Озабоченно и задумчиво смотрит вслед ему Ленин.

Глава третья

Утро. Из подъезда дома номер четыре по улице Мари-Роз выходят Владимир Ильич и Надежда Константиновна с велосипедами, и пока Ленин подкачивает шину на одном из них, прилаживает сверток с завтраком к другому, за кадром слышен голос Крупской:

— Вчера, вернувшись домой, Володя рассказал мне об истории в музее восковых фигур и как он опешил от внезапной атаки Трофимова. Говорил даже с юмором, но только сегодня, когда мы собрались навестить супругов Лафарг, я почувствовала по его настроению, как глубоко и остро ударило Володю это непонимание смысла всей нашей здешней жизни. Огромен был масштаб его каждодневного труда над теоретическим осмыслением но-

вого революционного натиска. Участие в работе международного социалистического бюро сочеталось с организацией транспорта нелегальной литературы в Россию, деятельность в ЦК социал-демократической партии, созыв ее Пятой Всероссийской конференции, руководство ее фракцией в Государственной думе — все это и многое другое перемежалось с докладами, дискуссиями, участием во многих политических манифестациях пролетариата. С неимоверным трудом он наладил здесь выход русской рабочей газеты. Каждый день — статья, порой — две... Вот почему столь кровно затронул его упрек Трофимова: ведь не было в эмиграции человека, который бы так рвался в Россию, как он.

Ленин и Крупская выезжают на велосипедах из города.

Бегут по дороге, крытой гравием, велосипедные колеса... С каким-то особенным ожесточением крутит педали Владимир Ильич. Старается от него не отстать Надежда Константиновна.

Мелькают деревья, поля, деревенские домики срединной Франции.

Голос Крупской:

— В Россию! — не раз обсуждали мы с ним этот вопрос. Разве не там его место? Там, а не тут, на этих чужих дорогах... Казалось, прав Трофимов, ведь этого требует долг! Да и совесть!

Ленин и Крупская пересекают маленький провинциальный городок с его главной улицей, садами, церковью и бронзовым памятником на площади перед мэрией.

Голос Крупской:

— Но разве не было бы такое возвращение бесплодным мужеством, жестом отчаяния? Неизбежный быстрый арест, тюрьма на долгие годы... бесполезно ушедшее время? Не означало бы это просто добровольную сдачу в плен?..

Ленин в глубокой задумчивости, машинально, все сильнее и сильнее нажимает на педали. С тревогой следит за ним Надежда Константиновна.

Снова бежит перед ними обсаженная деревьями дорога, по сторонам — поля, овраги, перелески...

Голос Крупской:

— Не честнее ли именно по зову долга и совести, стиснув зубы, оставаться пока здесь для того, чтобы в кратчайший срок расширить боевое ядро партии, вооружив ее новой тактикой в новых условиях борьбы? Итак, что же: вернуться в Россию? Или, может быть, перебраться куда-нибудь поближе к России?

Ленин и Крупская продолжают путь, пока вдруг Надежда Константиновна не окликает Владимира Ильича. Оба останавливаются, Крупская показывает назад, они возвращаются к перекрестку и поворачивают на другую дорогу.

Голос Крупской:

— Погрузившись в свои мысли, мы чуть не проехали поворот в Дравейль, городишко, расположенный в верстах двадцати от Парижа, — там была конечная цель нашей поездки. Володя давно собирался навестить Поля Лафарга, одного из самых славных вождей французских социалистов. Вместе со своей женой Лаурой, дочерью Маркса, он жил здесь, удалившись по возрасту от непосредственных дел.

К воротам, ведущим в сад, где за деревьями укрылся двухэтажный светлый особняк, подъезжают Крупская и Ленин. На звонок выходит седоволосая приветливая женщина, она открывает калитку, гости оставляют велосипеды во дворике.

Голос Крупской:

— Это была Лаура Лафарг, она приветливо встретила нас, пригласила пройти в дом.

Ленин и Крупская в сопровождении хозяйки входят со стороны сада в особняк, поднимаются по довольно широкой деревянной лестнице на второй этаж и попадают в просторную ком-

нату с камином. На стене портреты Маркса и Энгельса.

Голос Крупской:

— В кабинете нас ждал сам хозяин. Это был красивый седой человек, стареющий, но еще вполне свободный в движениях. Зная, что наши мужчины обязательно погрузятся в глубину философии, Лаура пригласила меня пройтись по саду. Она сказала, что на склоне лет они с Полем оценили ту радость, что доставляет человеку общение с природой.

Это был не очень большой, но живописный сад с овальным прудиком, над которым нависла плакучая ива, далее в глубине виднелась оранжерея. По дорожке, усаженной фруктовыми деревьями, шли обе женщины.

Голос Крупской:

— Давно я так не волновалась. Ведь это дочь Маркса шла рядом со мной. Искоса вглядывалась я в ее лицо, отыскивая в нем черты Маркса, и так как она действительно была в чем-то схожа с отцом, то я совсем потерялась и в смущении лепетала что-то нечленораздельное о роли женщины в революционном движении России. Наверное, это походило на какой-то глупый доклад, потому что Лаура несколько раз как-то странно взглянула на меня.

В кабинете продолжалась беседа Ленина с Лафаргом. Владимир Ильич передает хозяину дома свою книжку и надписывает ее.

Голос Крупской продолжает повествование:

— Для Володи, который не очень-то жаловал вожаков французских социалистов и часто их костил, шерстил, отделывал на чем свет стоит, Лафарг был несомненным авторитетом. Хотя Лафарг и не читал по-русски, Володя привез ему в подарок свою новую работу «Материализм и эмпириокритицизм». В ней он обширно цитировал статью Лафарга под названием «Материализм Маркса и идеализм Канта» и поэтому, найдя союзника по борьбе с исказителями марксизма, с явным удовольствием подписал ему свою книгу.

Визит закончен. Ленин и Лафарг выходят из дома, им навстречу идут Лаура и Крупская.

Голос Крупской:

— Потом Володя рассказывал мне, что остался весьма доволен беседой с Лафаргом. В чем-то эта встреча дала ему новый заряд веры в общее дело. На прощание Поль сказал: «У истинного революционера есть только один-единственный враг, который в состоянии сломить его». Что он при этом имел в виду, мы осознали значительно позднее.

Дружеское прощание, и пока мужчины обмениваются последними репликами, Лаура наклоняется к Надежде Константиновне и что-то доверительно говорит ей.

Голос Крупской:

— И вдруг Лаура сказала фразу, которую я вспоминала потом долго, но тогда я не поняла и не могла оценить весь ее трагический смысл....

Гости уселись на велосипеды, хозяева, вышедшие за ворота, машут им вслед, и их фигуры, снятые с движения, все уменьшаются и исчезают вдали.

Голос Крупской:

— На обратном пути Володя был весел, одушевлен: мерехлюндия по боку! Все более распаляясь, он говорил, что люди, подобные Лафаргу, — это духовный рычаг революции, та нравственная опора, на которой она произрастает. И эти мысли укрепляли его веру в пролетариат Франции, в его будущее.

Неожиданно на экране появляется надпись в дореволюционном стиле с затейливой виньеткой и по старому правописанию с твердыми знаками и буквой «ять».

Надпись гласит:

И ВДРУГЪ!

Выехавший откуда-то сбоку старомодный автомобиль сбивает на перекрестке велосипед Ленина...

Крупская только успела ахнуть.

Ленин потирает ушибленную коленку.

Из автомобиля выскакивает шофер в кепке козырьком назад и огромных темных очках, вслед за ним — субтильный мужчина, одетый весьма изысканно, в гетрах и цилиндре. Оба в ярости накидываются на пострадавшего.

Надпись:

ЧЕРТЪ ПОБЕРИ!

На месте происшествия откуда ни возьмись появляется полицейский — к нему и апеллирует франтоватый господин.

Надпись:

Я ВИКОНТЪ! Я ТАКЪ ЭТОГО НЕ ОСТАВЛЮ!

Господин вручает полицейскому свою визитную карточку, но тут вмешивается крестьянин с вилами, видимо, бывший свидетелем происшествия, и вступает в спор с виконтом.

Бегает, суетится вокруг машины шофер, темп действия убыстряется, и вся сцена становится похожей на эпизод из немых кинолент той эпохи (тем более что снята она на черно-белой пленке).

Ленин спокойно записывает что-то в книжечку, по-видимому, номер автомобиля.

Виконт возмущен его невозмутимостью, пробует угрожать.

Надпись:

Я ДОЙДУ ДО ПРЕФЕКТА!

Полицейский почтительно козыряет, виконт вскакивает обратно в машину и выкрикивает уже оттуда.

Надпись:

ДО МИНИСТРА ВНУТРЕННИХ ДЕЛЪ!

Шофер дает задний ход, машина в клубах дыма исчезает.

Крупская подходит к Ленину, который грустно осматривает исковерканное колесо.

Затем они удаляются пешком по дороге, и от зрителя их закрывает круглая диафрагма, как в старинных немых кинокартинах, а вслед звучит закадровый голос Надежды Константиновны:

— Потом на суде этот виконт де ля Черт Побери так же бушевал, но штраф его заставили уплатить. А пока что Володе пришлось ездить в библиотеку на моем велосипеде.

Глава четвертая

Надпись:

В ПОСОЛЬСТВЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В ПАРИЖЕ.

В одном из кабинетов на Рю де Гренель круглолицый господин в пенсне на шнурке, склонившись в почтительном поклоне, передает бумагу сидящему у стола человеку в жилетке и бриджах для верховой езды.

О том, какой пост он занимает, мы понимаем по фотографии, стоящей на письменном столе, — там он изображен в полной парадной форме полковника царской жандармерии.

Полковник читает бумагу, искоса взглянув на господина, которого мы вскоре встретим под именем доктора Житомирского и чей голос мы слышим за экраном:

— Согласно приказу вашего превосходительства, продолжаю свои регулярные донесения о состоянии настроений и дел в социал-демократических русско-парижских кругах на текущий момент. На днях в кафе на авеню д'Орлеан, дом одиннадцать, собралось очередное скопище, человек тридцать пять...

Теперь мы видим того же Житомирского за столиком кафе, где в табачном дыму, отражаясь в запотелом зеркале, расселись группами эмигранты. Провокатор тщательно прислушивается к словам Ленина, выступающего за центральным столиком.

Голос Житомирского:

— Доклад делал сам принципал Ульянов. «У партии, — сказал он, — два флюса: ликвидаторы и отзовисты, следует избавиться от обоих». Начались ожесточенные прения, из которых, дабы не утомлять ваше превосходительство, привожу лишь самые существенные тирады».

Ленин сел, закончив доклад, и тотчас вскочил уже седеющий, но очень пылкий оратор, заявляя категорически:

— Мы считаем, что надежды на возрождение революции, подчеркиваю: надежды на ее возрождение, совершенно неосновательны!

С мест последовали реплики:

— Что это значит? То есть как неосновательны?

В полемику вступает еще один оратор:

— Хорошо, хорошо, я поясню. События последних лет красноречиво говорят в пользу моих слов: рабочий класс России еще не скоро опомнится после катастрофического поражения! Партия разгромлена!

Это заявление вызывает шум в зале, слышатся выкрики:

— Это неверно! В корне неверно!

Но оратор, повышая голос, настойчиво проповедует:

— Давайте правде смотреть в глаза — сил на политическую борьбу у нас нет, следовательно, надо выходить из подполья.

Ленин за столом делает пометки, слушает оппонента.

— Только экономические требования! Только реформы! Партия должна быть легальной!

Тут не выдержал, вскочил с места, чуть не опрокинув чашечку кофе, оратор с легким южным акцентом:

— Меньшевистская болтовня! Никакой легальщины! Большевики должны бойкотировать черносотенную думу! Мы только за подполье!

Выкрикнул из угла длинноволосый блондин:

— Примирение невозможно, невозможно!

Ему возразил уже пожилой человек рабочего вида:

— А вы хотите партию уничтожить!?

В общий шум врезался довольно спокойный голос оратора в облике самоуверенного присяжного поверенного:

— А я вам вот что скажу: вы тут спорите чуть не до драки — ликвидаторы, отзовисты, примиренцы. А я, если хотите, — ни то, ни другое и не третье!

Зал заинтересованно затих, и оратор негромко, но отчетливо заявил:

— Я наплевист! Понимаете — наплевист!

Вскинул голову Ленин, зашумели вокруг, а говорящий продолжал спокойно и даже с усмешкой:

— Плевать я хотел и на легальщину, и на подполье, надоело! Хочу просто жить — и все тут!

И он уселся, довольный произведенным эффектом своего выступления.

Владимир Ильич встал и начал спокойно, но, видимо, с трудом сдерживая себя:

— Ну вот что, товарищи: когда у нас был локомотив — давайте условимся так называть наше революционное движение, — мы глубоко расходились самым серьезным образом относительно того, соответствует ли крепости сего локомотива, запасам топлива быстрота, скажем, в 25—50 верст в час.

Внимательно прислушивается Житомирский, видимо, стараясь запомнить каждое слово.

Голос Ленина крепнет, и он продолжает уже с почти нескрываемым гневом:

— Но когда локомотиву случилось потерпеть поломку, когда он лежит в болоте, окруженный подобными «наплевистами» и оговорочными интеллигентами, подло хихикающими по поводу того, что и ликвидировать нечего, ибо локомотива уже нет, тогда мы должны, ни от чего не отрекаясь и ничего не забывая, направить все усилия, чтобы локомотив поднять, обновить, укрепить и поставить его на рельсы...

Но Ленину не удается закончить речь. Голос Житомирского:

— Как вдруг — дверь настежь: является один из вождей отзовистов со своими сторонниками, потребовал слово вне очереди, ему отказали. Тут его парни стали опрокидывать стулья, но хозяин кафе, привыкший к схваткам апашей, потушил свет...

На экране в разгар потасовки гаснут лампионы, и мы вновь оказываемся в кабинете жандармского полковника, дочитывающего рапорт доносчика:

— На сем позволю себе завершить свое сообщение, отрадное для каждого истинного патриота.

Полковник откладывает бумагу на стол, поднимается, идет к зеркалу, и в то время как слуга подает ему жакет для верховой езды, несутся вслед последние слова почтительно удаляющегося Житомирского:

— Осмелюсь присовокупить, что пребываю в самом гнезде большевиков

и, приняв во внимание связанную с этим непрестанно грозящую мне опасность, прошу вас ходатайствовать о прибавке моего содержания до трехсот рублей в месяц.

Полковник подходит к окну, и перед ним возникают документальные кадры парижской жизни тех лет — катятся нарядные ландо в Булонском лесу, Елисейские поля заполнены входящими в моду автомобилями, бульвары пестрят фланирующей толпой.

На все это ложится голос повествователя:

— Кругом шумел, блистал, жил своей неугомонной жизнью большой Париж, и в нем никому не было никакого дела до распрей среди какой-то ничтожной кучки эмигрантов.

На повозку, разукрашенную цветочными гирляндами, водружают «Королеву карнавала». Ее сопровождают костюмированные герольды на лошадях.

Торжественно двигается шествие по улицам столицы, королева приветствует танцующие пары.

Голос повествователя:

— Традиционным карнавалом встречал город праздник масленицы — «Марди-Гра».

Толпа веселится, канканируют танцовщицы, движутся колесницы с огромными карнавальными куклами, дефилируют разные чудища в картонных масках, парадным шагом проходит шеренга солдат.

Голос повествователя:

— Всего три года оставалось до начала первой мировой войны.

На сцене кабаре «Мулен-Руж» тешат зрителей плясуньи, манипулирует бумажными бабочками и веерами японский жонглер, как крыльями, взмахивает легкими покрывалами входящая в моду изобретательница «серпантина» танцовщица Лои Фуллер, мелькают кадры из волшебных феерий Мельеса...

Опускается театральный занавес, и на экране в наступившей тишине возникает надпись: УЛИЦА МАРИ-РОЗ... ТРИ ЧАСА ПОПОЛУНОЧИ.

В кабинете за столом Надежда Константиновна, перед ней груда писем. Отрывается от работы, тревожно прислушивается.

Голос Крупской:

— В ту ночь после скандала в кафе Ильич долго ходил один по Парижу. А я металась по комнатам в ожидании его. Когда он вернулся домой, на нем лица не было — все черное, даже губы черные. Он ушел в спальню. Я писала письма в Россию товарищам и слышала, как он покашливает, вздыхает...

Ленин сидит поперек кровати, прислонившись к стенке...

Голова запрокинута, но глаза открыты, взгляд как бы устремлен в одну точку... Видимо, его одолевают тяжкие думы...

Голос Крупской:

— Всем он всегда казался ровным, невозмутимым, и только я одна знала, как мучительно, жгуче он все переживает... Никогда еще партия не была в таком отчаянном положении. Московский комитет арестовывался одиннадцать раз, Петербургский — шестнадцать. Положение — хуже нельзя!

Крупская у дверей спальни, отходит, опять садится за стол, откидывается на спинку стула. Звучит тихий голос ее мыслей:

— Тут, в эмиграции, — склоки, скандалы, маета, злорадство, сплетни... Издергались нервы... Невыносимо, невмоготу...

В спальне Ленин прилег на кровать, но по-прежнему уснуть не может... В памяти возникают отрывки споров в кафе: «Рабочий класс России еще не скоро опомнится после катастрофического поражения... Партия разгромлена»...

Ленин ворочается с боку на бок, как в кошмаре, преследуют его слова «наплевиста», превращающегося в какую-то карнавальную маску самодовольного урода с папиросой во рту...

Ленин болезненно морщится, как бы пробует отогнать назойливое, оскорбительное видение.

В кабинете Крупская очнулась от своих мыслей, повернулась в сторону спальни.

Голос Крупской:

— «Ты не спишь? — спросила я. «Сплю, — ответил он ровным голосом... — Это ведь только ты не спишь по ночам». А я продолжала писать и писать: в Питер, Калугу, Пермь, Тифлис... Порой я получала ответ, а порой не получала ничего. И тогда мы понимали, что это значит.

Склонившись над столом, Надежда Константиновна продолжает работать, и кадр медленно уходит в затемнение.

Глава пятая

Солнечное утро. Широко известные виды Монмартра: тут и похожий на сахарную голову белый купол церкви Сакр-Кёр, и крылья прославленной «Мулен-Руж», и кабачок богемы «Ляпен ажиль» («Проворный кролик»).

Но все это не стоп-кадры, не фотографии и не тонкая живопись Утрилло, а довольно грубоватые картинки разных форматов, выполненные в некоей однообразной изобразительной манере.

Когда камера отъезжает, то оказывается, что эта пейзажная галерея — не что иное, как холсты или картины на мольбертах бродячих художников, расположившихся по традиции на площади Тертр.

За кадром голос Трофимова:

— Надо полагать, что нет в Париже приезжего, которого в конце концов не привели бы на Монмартр. Меня затащила туда Инесса, хотя именно в этот день чувствовал я себя плохо — отчаянно трещала голова. К тому же кто-то — наверное, Крупская — рассказал Инессе о происшествии в окаянном музее, и вот она всю дорогу продергивала меня, поджаривала, перевертывала и снова поджаривала. Она говорила, что надо быть последней тупицей, чтобы не понимать той невероятной работы, которую ведет здесь Ленин. Надо быть полной бестолковщиной — возможно, она даже сказала чурбаном! — чтобы не видеть, как шаг за шагом создает он удивительную стратегию нового удара. И пора бы мне осознать, что наступило время, когда важно покорпеть над философией, потому что чистота наших идей, поиск новых средств борьбы выходят на первый план.

Небольшая квадратная площадь Тертр на самой макушке монмартрского холма. Это излюбленное место туристов, приезжающих поглазеть на парижскую богему.

Вот и сейчас их много, они бродят стайками или парочками, разглядывая незатейливые пейзажи, рассчитанные на вкус любителей дешевых сувениров. Сами авторы этого товара, бородатые и лохматые художники в беретах, куртках и штанах, замызганных красками, покуривая трубки, с небрежным и даже высокомерным видом предоставляют своим бойким подружкам вместо них торговаться с туристами.

Голос Трофимова:

— Инесса так горячилась, была так мила и так защищала Ильина, называя его Ильичем, что я тут же поклялся одолеть, хоть и не в один присест, его философскую книгу и быть прилежным на уроках французского языка, которому она взялась меня подучить.

Камера пробирается сквозь пеструю толпу туристов и художников, приближаясь к столикам кафе под разноцветными зонтиками. Они окаймляют всю эту тесную, по-своему уютную площадь. Здесь мы слышим прямой диалог двух голосов. Сначала голос Инессы:

— «Ле пэн» — хлеб... «Ля пен» — кролик...

Затем старательно повторяющий, с произношением, весьма далеким от французского, голос Трофимова:

— «Ле пен» — хлеб... «Ля пен» — кролик...

И снова голос Инессы:

— «Ля рю» — улица... «Ля мезон» — дом...

Камера оказалась возле столика, за которым Инесса, нарядная, в какой-то модной фиолетовой шляпке, строго диктует:

— «Сюкр» — сахар... Пожалуйста — «сильвупле»...

Трофимов покорно записывает в тетрадку:

— «Сюкр» — сахар... Пожалуйста — «сильвупле». А как спасибо?

Инесса:

— «Мерси».

Трофимов, облегченно:

— Ну, это по-нашему. Сами-то вы из какой губернии?

Инесса отвечает:

— Я родилась в Париже.

Трофимов изумленно:

— Вот это да! А кто же, позвольте спросить, ваши родители?

Инесса:

— Отец был артистом оперы, мать давала уроки пения.

Трофимов даже отложил карандаш:

— Значит, вы из Парижа. Ну, а потом?

Инесса сухо:

— Что потом? Не отвлекайтесь, пишите внимательней.

Трофимов с неохотой, но послушно погружается в тетрадку.

А кругом идет жизнь, обычная для этой площади. Среди столиков кафе снуют гарсоны, держа подносы высоко над головами, туристы позируют художникам, один из них набрасывает карандашом портрет пожилой англичанки, другой ловко вырезает ножницами из черной бумаги силуэт непоседливой девчонки из семейства американских туристов.

Кого только нет в этой разноликой сутолоке... Кроме заезжих гостей, здесь и парижские влюбленные, мастеровые, торговцы сувенирами, и всяческая мелочь, потерпевшая крушение и прибитая житейской волной сюда, к вершине этого так много повидавшего на своем веку холма.

На фоне всей этой суеты звучит голос Трофимова:

— И все же я выудил у нее кое-что из того, что было потом. Отец рано умер. Тетка, поехавшая в Россию гувернанткой, взяла ее с собой. В Москве они попали в дом богача Арманда. Выросши до девятнадцати, она обвенчалась с его старшим сыном. Потом полюбила младшего брата мужа, но он скоро заболел чахоткой и умер у нее на руках.

Трофимов продолжает писать, искоса взглядывая на задумавшуюся Инессу.

Голос Трофимова:

— Я старательно продолжал выписывать иностранные слова и в то же время украдкой смотрел на нее и думал о том, как могла эта дочка певца, невестка московского богача, француженка в модной шляпке примкнуть к революции? Да еще к большевикам! Что привело ее, что направляло?

Инесса отставила чашечку кофе и, как бы очнувшись от внезапно нахлынувших воспоминаний, вновь обратилась к Трофимову:

— Ну, мой милый Трофимов, давайте не будем копаться в моей биографии, а то мы не сдвинемся с места. Вы и так ничего не запомнили.

Инесса улыбнулась, продолжает диктовать.

В это время к столику подошла маленькая прихрамывающая старушка. Ее черное платье выглядело траурным пятном на фоне многоцветной толпы. В руках у старушки была плетеная корзинка с букетиками гвоздик.

Голос Трофимова:

— Я был готов схватить всю охапку разом и, забыв о своем бюджете, уже полез за франками, но Инесса опередила меня. Боже мой, до чего же она была пригожа! Мне тут же захотелось сочинить ей стих, но очень ломило тело, я чувствовал себя все хуже и хуже и не мог придумать ни одной рифмы.

Инесса перекинулась приветливыми словами со старухой и, когда та отошла, обратилась к Трофимову:

— Как, по-вашему, сколько ей лет?

— Не знаю... На вид — лет сто...

— Нет, мадемуазель Мирей не больше пятидесяти. Она родилась здесь, на Монмартре, и здесь же в семьдесят первом, совсем девочкой, сражалась рядом с родными, защищая Коммуну. Версальцы расстреляли ее отца, сама она была ранена в ногу — с тех пор и хро-

мает. Живет одна, замуж не вышла — поэтому мы зовем ее по-прежнему мадемуазель Мирей.

Трофимов уважительно посмотрел вслед старушке, вынул платок, отер пот со лба. Слышен его голос:

— Сказать по совести, я сильно подивился тому, что эти бои, о которых я столько читал и слышал по тюрьмам, были именно здесь.

Мы видим лицо Трофимова, его напряженный взгляд, как будто устремленный в прошлое.

И вот в его воображении преображается площадь, реальное переплетается с фантастическим— пробежали через толпу коммунары-блузники с ружьями, клубы дыма стали заволакивать солнечный пейзаж...

Голос Трофимова:

— Версальцы ворвались в Париж. В мае они атаковали Монмартр. Неожиданно с северной стороны пруссаки пропустили их через свои позиции. Тьер дал за это Бисмарку крупную взятку. Версальцы окружили Монмартр... Силы были слишком неравны. Здесь погиб Домбровский, сражалась Луиза Мишель — ее так и прозвали: Красная дева Монмартра. Коммунары дрались до конца, до последней капли крови.

Инесса увлечена рассказом, Трофимов пробует слушать ее внимательно, но, видимо, ему не по себе, он вытирает пот со лба.

Голос Трофимова:

— Она говорила так живо и с такими подробностями, как будто сама была участницей тех боев. Все становилось каким-то странным... Мне было очень не по себе — руки и ноги были какие-то не мои, голова горела. «Уж не инфлюэнца ли у меня? — подумал я. — Этого еще не хватало на чужбине...»

Исчезает, тает звук аккордеона, сопровождавший туристскую гулянку беззаботной мелодией вальса, — на смену ему вторгается музыка жесткая и драматичная, в ее тревожном ритме прослушиваются, вспыхивают парафразы «Карманьолы», «Марсельезы», «Интернационала».

Теперь совсем близко, сквозь черный дым пожарища видим мы женщин-коммунарок в разодранных одеждах, с тяжелым дыханием, напрягающих все силы, чтобы дотащить орудие на баррикаду, на помощь бойцам...

Черные колеса пушки образуют какие-то темные круги, плывущие перед воспаленным взглядом Трофимова...

И вот голова его уже упала на подушку, крупные капли пота выступили на лбу... Он мается, мечется в приступе лихорадки...

Склоняется над Трофимовым лицо Инессы, она меняет ему компресс...

Он пытается удержать ее мягкую, ласковую руку, но она ускользает: вот Инесса уже не здесь, возле его кровати на мансарде, а там, на Монмартрском холме, среди коммунаров, она призывает их к сопротивлению, ведь версальцы наступают, они атакуют баррикады...

Рассеивается дым от беззвучного залпа длинных тяжелых ружей версальцев, сквозь него проступает знакомый, успокаивающий облик Владимира Ильича — он не один, с ним какой-то вальяжный господин, очевидно, доктор, так как тот простукивает своим молоточком грудь больного...

Но опять все расплывается, кружится...

В воображении Трофимова возникают, наплывают друг на друга, смешиваются картины Коммуны и русской революции 1905 года...

Мадемуазель Мирей уже не в образе старухи, а молодой девушки протягивает букет белых гвоздик, но на нее налетают царские казаки, и гвоздики, падающие из ее рук, окрашиваются в цвет крови...

Сражен парижский коммунар, но знамя из его рук подхватывает краснопресненский рабочий...

Мечется по подушке Трофимов...

Снова возле больного Инесса с букетиком гвоздик в руках, надо успеть сказать ей, что он помнит: «ля мезон» — это «дом», а «сильвупле» — это «пожалуйста».

Она протягивает ему стакан с чем-то, очевидно, прохладительным и вкусным, так как откидывается успокоенно на подушку оброс-

ший бородой Трофимов, и слышен его ослабевший голос:

— Когда я очнулся, то выяснилось, что я провалялся недели две в лихорадке. Там, в кафе, я свалился, и Инесса с трудом дотащила меня до гостиницы. Она рассказала, что Ильич навещал меня чуть ли не каждый день и это он привел доктора, нашего товарища-большевика по фамилии Житомирский. Позднее я много раз мог убедиться, что так же Ленин заботился о каждом из товарищей, кто нуждался в помощи и поддержке, если с ним случалась беда. Вот так все втроем они меня и выходили. Оказалось, что за время моей болезни в наших партийных делах произошли важные события. Я узнал о них во время моего первого выхода на природу.

Солнечное утро, парижский парк Монсури. Плакучие ивы над озером, где плавают лебеди и утки. Всюду шумят, бегают дети — девочки играют в серсо, мальчики перебрасываются разноцветными мячиками и катаются на трехколесных велосипедах. На скамейках дремлют или читают газеты старики да вяжут старухи.

По песчаной дорожке идут двое. Ленин поддерживает еще слабого после болезни Трофимова — он передвигается не без труда, опираясь на палку. Они усаживаются на скамейку.

За кадром слышен голос повествователя:

— Парк Монсури — любимое место прогулок Ильича. Ему нравилось это спокойное королевство деревьев, птиц, стариков и детей. Здесь славно думалось и хорошо отдыхалось. Тут он и сообщил Трофимову отрадную весть: «Наши занятия в школе начнутся ровно через две недели».

Надпись:

ОДНАЖДЫ ВЕЧЕРОМ В ТЕАТРЕ НА БУЛЬВАРЕ КЛИШИ.

Ленин, Крупская, Инесса и Трофимов быстро и весело идут по одной из окраинных улиц Парижа.

Голос Крупской за кадром:

— В эти дни Ильич был в приподнятом настроении: съезжались слушатели партийной школы, на которую он возлагал такие надежды, но главное было все же не в этом... Главное было в первостатейных новостях из России... Все сильнее поднималась волна забастовок. Все ясней становилось, что складывается новый подъем.

Ленин, Крупская, Инесса и Трофимов подходят к освещенному разноцветными фонариками маленькому театрику. У входа толпится публика. Пока Владимир Ильич запасается у кассы билетами, мы слышим голос Крупской:

— Мы редко бывали в театрах, концертах или синематографе, но тут на радостях загуляли и отправились в окраинный театрик, где выступал популярный шансонье Монтегюс. Здесь зрители любили и понимали песню.

Зал театрика с неудобными стульями и ложами, обитыми поистертым красным бархатом, переполнен публикой пестрой, живой, веселой. Это рабочие, продавщицы, лавочники, девицы легкого поведения, встречаются и целые семьи, даже с детьми. Одежда самая повседневная, поведение самое непринужденное.

Владимир Ильич разыскивает места, придирчиво сверяясь с билетами, и даже непреклонно сгоняет со стула некоего толстяка в подтяжках, усевшегося не на свое место.

За кулисами раздаются традиционные три удара палкой об пол, зал затихает. Слышен голос Крупской:

— Программа начиналась с песенки мидинетки.

На сцене появляется певичка с круглыми картонками в руках. Она поет на фоне занавеса, который приподнимается наполовину, так что мы видим ноги пляшущих и фланирующих мужчин только до колен.

Голос Трофимова:

— Инесса объяснила мне, что мидинетка — это по-нашему просто швея. Работает она в шляпной мастерской с утра до ночи и поет: «Ох, как хо-

чется найти милого дружка, но как это сделать, если из своего подвала видишь мужчин только до колен».

Певичка вынимает из картонок то один, то другой головной убор и примеряет на себя. Вот она в высоком белом поварском колпаке, затем сменяет его на черный цилиндр трубочиста с павлиньим перышком и каждый раз обращается с вопросом к бурно реагирующей публике.

Голос Трофимова:

— Зал должен был помочь ей решить, за кого стоит выходить замуж. «За повара!» — кричали одни, «За трубочиста!» — другие. А Ильич веселился и кричал вместе со всеми: «За трубочиста!».

Певичка продолжает свой номер. Из-за занавеса видны теперь только две пары пляшущих ног: одна — в штанах клеш, другая — в темных обтянутых брюках. Они состязаются друг с другом в замысловатых па, а певичка примеряет сначала матросскую фуражку с помпоном, а потом — форменное кепи полицейского.

Голос Трофимова:

— Но что тут поднялось в зале, когда нужно было выбрать между моряком и ажаном, ихним городовым!

Певичка бросила кепи в зал, зрители со свистом и хохотом выкинули полицейский головной убор обратно. Шум, аплодисменты...

Исчезли ноги ухажеров, занавес поднимается, а за ним открывается несколько аляповатая, но ярко-красочная рисованная панорама Парижа со всеми его аттрибутами: Эйфелевой башней, силуэтом Нотр-Дам, Сеной с пароходиками, куполом Сакр-Кёр, аэропланом Блерио в воздухе, и все это освещено одновременно солнцем и луной...

Голос Трофимова:

— В конце она спела: «Вот тот, кто наденет мне на палец колечко!».

Под гром, обвал, ураган аплодисментов на сцену выходит парень: рабочая блуза, руки в карманах, красный фуляр вокруг шеи, прядь черных волос спадает из-под каскетки.

Голос Трофимова:

— Инесса объяснила мне, что это и есть знаменитый Монтегюс. Он запел, и она сказала, что он славит солдат семнадцатого полка, который восстал и пошел брататься с народом, когда бунт охватил юг страны.

Монтегюс поет, и весь зал в одном порыве подхватывает припев. С воодушевлением подтягивает Ленин, подхлопывая в такт ладонями, поют Инесса и Крупская.

Голос Трофимова:

— Из всего зала не пел только я один, потому что не знал ни слов, ни мотива, хотя Инесса и перевела мне припев: «Привет вам, смельчаки пехоты, и слава вашему поступку — ведь если бы вы стреляли в нас, вы умертвили бы республику»...

Ленин, Крупская, Инесса и весь зал подпевают Монтегюсу. Он закончил под гром оваций. Трофимов продолжал молча искоса восхищенно поглядывать на аплодирующую Инессу.

Глава шестая

Рука включает радиоприемник в машине.

Слышна мелодия песни Монтегюса о солдатах семнадцатого полка, но в современной джазовой интерпретации.

Машина мчит по парижским улицам.

Голос повествователя:

— Миновало недели две со дня нашего приезда в Париж. Настал день путешествия в едва ли не главное для нас место. Чтобы туда попасть, нам пришлось пересечь весь город, и мы еще раз отметили те перемены, что произошли в нем за последнее время.

И перед нами с движения проносится изменившийся пейзаж столицы. Голос повествователя комментирует то, что мы видим на экране.

— Исчезло чрево Парижа — старинный рынок, воспетый еще Эмилем Золя. На месте мясных, овощных и рыбных лавок, ящиков с мусором и очистками возник некий прозрачный «Форум», оборудованный для коммерции и развлечений.

Промелькнули отблескивающие позолоченной медью часы с фигурой «Стража времени», сооруженные возле Центра искусств имени Помпиду.

На площади вокруг этого фантастического сооружения, расположились группы молодежи, бродячие музыканты и шпагоглотатели, книжные лавки, картинные галереи и непременные туристы.

Голос повествователя:

— Прославленная Эйфелева башня оттеснена — уже не она, а мудреная архитектура нового Центра искусства и культуры на площади Бобур стала главной достопримечательностью столицы.

Машина миновала несколько кварталов, и перед нами возник другой архитектурный пейзаж — комплекс многоэтажных, вытянувшихся в высоту зданий, напоминающий небоскребы Манхеттена.

Голос повествователя:

— И даже окраины города приобрели какой-то чужеродный, заморский акцент. Наконец, мы выехали на автостраду, ведущую на юг. Там, километрах в пятнадцати от Парижа, в стороне от магистрали расположилось местечко под названием Лонжюмо.

Мы выезжаем на длинную улочку, где старинные дома под черепичными крышами соседствуют с сооружениями в стиле «модерн».

Голос повествователя:

— Сегодня оно разрослось в шумный городок, а в те дни, о которых идет наш рассказ, это была лишь деревня, раскинувшаяся возле единственной улицы Гран-Рю, тихое обиталище кожевников, садоводов и прачек. А вот и то место, которое мы искали: Гран-Рю, дом под номером девяносто один.

Машина остановилась, и наш взгляд панорамирует по фасаду двухэтажного дома, где внизу расположился какой-то магазинчик, а над закрытыми ставнями второго этажа на мраморной дощечке можно прочесть французскую надпись:

«Здесь жил и работал в 1911 году Владимир Ильич Ленин, теоретик и вождь международного коммунистического движения, основатель Советского Союза».

Тронулась кинокамера, мы последовали за ней, и перед нами открылась площадка с колодцем посредине и деревянной лестницей, примостившейся возле стены, увитой плющом.

Голос повествователя:

— Побродив в поисках входа, который вел бы на второй этаж, мы завернули за угол и оказались во дворе Возникло чувство, что тут все осталось таким, как тогда, когда Владимир Ильич жил в этом доме, который принадлежал торговцу горчицей.

Впечатление от обстановки переноса в прошлое было настолько сильным, что не показалось удивительным и появление в кадре Ильича.

Одетый по-домашнему, с двумя ведрами воды в руках, он прошел через двор и нежданно-негаданно оглянулся, щурясь от утреннего солнца. И улыбнулся — показалось на миг, что он нас заметил. Нет, не заметил, а улыбнулся чему-то другому — может быть, своим мыслям, а может быть, просто залитым солнцем черепичным крышам.

Голос повествователя:

— Сюда, в Лонжюмо, съехались рабочие, отобранные партийными организациями в разных концах России. Они стали первыми слушателями первой школы большевиков, где занятия с ними вели друзья и соратники Ленина, те, кто оставались верными ему во все трудные годы. Лекции тут читали Семашко, Крупская, Луначарский, Инесса Арманд, но чаще других, почти ежедневно, Владимир Ильич.

Ленин поднялся с ведрами в руках по скрипучей лестнице и вошел в дом.

А мы вновь оказались на Гран-Рю, там, где ее пересекает живописная речушка.

Голос повествователя:

— Лето выдалось жаркое, по вечерам все вместе — ученики и наставники — отправлялись на речку по имени

Иветт, до заката купались, а потом кто-нибудь затягивал русскую песню, родную и политическим каторжникам, и бурлакам. И ее звуки неслись над маленьким французским городком, вошедшим в нашу историю.

Звучит, ширится знакомая «Дубинушка» с другим, революционным текстом:

Новых песен я жду от родной стороны,
Но без горестных слез, без рыданий,
Чтоб они, пролетарского гнева полны,
Зазвучали призывом к восстанью.

Хор затихает, когда мы оказываемся в самом центре городка, и вновь слышится голос повествователя:

— От соборной площади мы двинулись на розыски сарая, где читались лекции и слушатели вообще коротали вечера. Принадлежало это помещение когда-то Леону Дюшону, потом он разорился и сдал его столяру Картевейю, открывшему здесь мастерскую.

Сегодня, как нам снаружи показалось, там было тоже нечто вроде мастерской.

Мы очутились перед стеклянной матовой дверью. На наш стук объявился мужчина в черных очках, крайне неприветливого вида.

Голос повествователя:

— Хозяин объявил, что у него не музей и ему нет никакого дела, что помещалось здесь раньше, даже если тут были ясли самого господа нашего Иисуса Христа.

Хозяин захлопнул дверь. Камера постояла немного на месте, как бы в раздумье, а затем медленно стала приближаться к матовому стеклу, сквозь которое стало проступать помещение сарая и деревянный стол с сидящими за ним людьми.

Голос повествователя:

— Вход закрылся наглухо, но все же у людей, причастных к перу и пленке, всегда есть возможность проникнуть туда, где задвинуты засовы и висят замки.

За столом — те, кто жили в Лонжюмо под видом «русских учителей». Они одеты просто, некоторые в потертых пиджаках, другие в косоворотках. Среди них Трофимов. А с краю стола сидит тот, которого мы теперь открыто можем назвать провокатором — Житомирский.

Вечер. Слабый свет висячей керосиновой лампы. За столом едят луковый суп, передают друг другу солонку, хлеб. Обычнейший ужин.

Голос повествователя:

— Эти трапезники каждый день собирались здесь, в сарае, чтобы до конца осознать цели и средства своей борьбы, укрепить в себе веру, потому что без веры не может достойно прожить человек.

Сначала издали, а затем все ближе слышится протяжный звук какого-то восточного, может быть, индийского инструмента.

Неожиданно камера медленно разворачивается от стола на сто восемьдесят градусов — и перед нами там, где полагается быть четвертой стене сарая, открывается просторный амфитеатр, состоящий из скамеек и пюпитров, как в студенческих аудиториях какого-либо европейского университета. Стены исписаны от руки лозунгами. На одной из классических статуй — фригийский колпак.

Голос повествователя:

— И нам показалось важным, проникнув сквозь время, задуматься над судьбами и тех молодых людей, кто сегодня либо блуждает без цели, либо своей верой избрал безверие, но кого жизнь все же заставит обрести свое место в борьбе.

На скамьях молодые люди — юноши и девушки. Но они вряд ли пришли сюда на лекцию — скорее, это напоминает бивуак в антракте между уличными демонстрациями.

Одни спят, другие обнимаются, кто-то зашивает джинсы, группа, собравшись в кружок, покуривает марихуану. Часть расположилась возле помоста с кафедрой и микрофонами — там происходит нечто вроде импровизированного концерта: молодой человек с наголо обритой головой, как у буддийских монахов, и в оранжевом балахоне исполняет на экзотическом инструменте восточную мелодию.

От группы молодежи отделяется девушка в джинсах, она первая замечает трапезу за сто-

лом, останавливает наиболее шумную группу:

— Да тише вы! Смотрите, кто это там?..

Она рассматривает лонжюмовцев за столом, не обращающих на нее никакого внимания. За кадром ее голос:

— Они тоже босые... и никто из них не курит!

Ее замечание вызывает реакцию среди студентов, также начинающих приглядываться к этому необычному зрелищу из прошлого. Несутся со всех сторон возгласы:

— Не курят? Так это же вегетарианцы!

— А может, бродячие святоши?!

— А может, новые апостолы?!

— Во, сосчитай — их тоже двенадцать!

Среди затихающего общего гула и гама слышится негромкий голос рыжего парня интеллектуального вида с записной книжкой в руках. Он сидит как бы поодаль от всех, но, судя по тому, что возле него разместились рослые, мускулистые парни, составляющие как бы его гвардию и охрану, он — Вожак. Так мы и будем его называть.

Он задает вопрос:

— Кто вы такие?

Тут только впервые обернулись лонжюмовцы, они тоже не удивились неожиданному соседству с будущим.

Трофимов спокойно ответил:

— Пролетарии.

Вожак продолжает допрос:

— Откуда?

И только когда Трофимов сказал:

— Из России! — в аудитории опять возник шум и послышались иронические замечания: «Тогда поздравь их — они знают, где добро и зло!», «Они догадались, как спасти человечество!»

Но Вожак явно заинтересовался:

— Что вы здесь делаете?

Трофимов ответил:

— Учимся...

И тут же продолжил, на сей раз вопрошающе:

— А ты кто такой? Ты тоже учишься?

Вожак усмехнулся, отложил записную книжку в сторону, сказал:

— Я не учусь, я учу.

Переглянулся Трофимов со своими товарищами по столу:

— Чему?

Под одобрительный гул аудитории Вожак ответил:

— Ненависти.

— К кому?

В ответ на этот вопрос Трофимова Вожак стал выкрикивать, все более распаляясь:

— К буржуазии! К ее морали, религии, науке, к ее законам, шлюхам и генералам, ко всем ее прихвостням! И вообще ко всей этой жизни, будь она проклята!

Он истерически прокричал последние слова, и тем более контрастно в ответ последовала задумчивая, оценивающая реплика Трофимова:

— Насчет буржуазии ты прав, а вот жизнь...

Он обернулся к лонжюмовцам, и один из них, как бы подхватив его мысль, продолжил:

— Жизнь мы не проклинали — мы любили ее!

Тут неожиданно взорвался сидящий с краю спиной к камере Житомирский. Он хлопнул ладонью по столу и закричал, адресуясь к аудитории в амфитеатре:

— Ложь! Не верьте им. Они лгут! Свобода — вот первооснова жизни. А чему они учились здесь, в этом сарае? Учились, как задушить ее, когда придут к власти!

Житомирский вскочил, двинулся вокруг стола, кричит в ярости:

— Спросите их, как они прозябали тут. Рядом кипела жизнь самого неповторимого города в мире... А они, эти праведники и чистюли?.. Они проходили мимо всего не глядя, опутанные догмами своей булыжной веры...

Вскочили сидевшие за столом лонжюмовцы, но Житомирский уже обошел их и, пятясь спиной к камере, одним прыжком оказался в амфитеатре. Он кричит оттуда:

— Вот послушайте, с чего начинал свои лекции здесь, в Лонжюмо, их учитель!

Теперь мы видим, что в центре стола сидит Ленин. Окружающие слушают, записывают в тетрадки его слова.

Ленин:

— Теперь нет ничего важнее, как сплочение всех марксистов для отстаивания теоретических

основ марксизма и коренных положений его, искажаемых с самых противоположных сторон. Буржуазная пресса, как всегда, на этот счет создает много заблуждений и распространяет их широко.

Владимир Ильич взял со стола книжку, нашел нужную страницу и, почти не заглядывая в нее, процитировал:

— Это отметили еще в Коммунистическом манифесте Маркс и Энгельс, когда писали: «В буржуазном обществе капитал обладает самостоятельностью и индивидуальностью, между тем как трудящийся индивидуум лишен самостоятельности и обезличен. И уничтожение этих отношений буржуазия называет упразднением личности и свободы! Она права. Действительно, речь идет об упразднении буржуазной личности, буржуазной самостоятельности и буржуазной свободы».

Житомирский подскочил к Вожаку:

— Вы слышали? Упраздняются личность и свобода. И вот этому они отдали жизнь!

Он несколько удивился тому, что Вожак не дослушал его, встал и ушел в сопровождении своих «горилл», но Житомирский продолжал, адресуясь к молодежи:

— А я-то знал, что жизнь коротка и надо спешить насладиться ею. Я любил жизнь, а они презирали ее, поэтому я ненавидел их и предавал.

Вскочили, негодуя, изумленные лонжюмовцы. А провокатор продолжал выкрикивать, теперь уже прямо в их адрес:

— Да, да предавал! И горжусь этим!

Он чувствует себя в безопасности, как бы огражденный стеной времени от ярости Трофимова, и еще громче доносится его хриплый голос туда, в прошлое:

— Я делал это не ради денег — я думал о вас, о молодежи, о вашем будущем!

Рыжий Вожак, видимо пораженный цинизмом этой исповеди, крикнул:

— Пошел вон, негодяй!

Житомирский сел на пюпитр, опустив ноги на скамью, и ответил внешне спокойно:

— А, так и ты из той же породы?! Ты тоже ничего не понял. Да разве ты способен понять, какая сладость обманывать тех, кто считал себя мудрее других? Сажать за решетку глупцов, которые вздумали понять то, что непостижимо.

В сарае лонжюмовцы во главе с Трофимовым смотрят с ненавистью на провокатора.

В амфитеатре группа молодежи надвигается на Житомирского, он отступает от них:

— Я не один, таких, как я, — тьма! И не проклинать нас надо, а благословлять. Без нас человечество погрязло бы в праведниках!

Вожак скомандовал:

— Убрать его!

Но Житомирский бросился наверх к выходу и оттуда крикнул:

— Я уйду! Но запомни: я его только предавал (он кивнул на Трофимова), а ты убьешь его!

И Житомирский исчез за дверью.

Вожак спускается вниз, обращаясь к Трофимову:

— Надеюсь, ты не поверил этому негодяю! Я такой же бунтарь, как и ты, и так же презираю предателей.

Затем добавил примирительно:

— Ты сказал, что вы здесь учитесь? Чему?

Трофимов негромко ответил:

— Революции.

Вожак присел на ступеньку амфитеатра и спросил с чуть иронической интонацией:

— И что же, научились?

Трофимов оглядел своих соратников, тоже уселся спокойно за стол, сказал по-хозяйски:

— Мы ее сделали.

И в ответ на эти слова Трофимова зал амфитеатра опять загудел, зашумел, слышны возгласы одобрения и в то же время свистки и выкрики.

Вожак поднял руку, аудитория несколько притихла. Всматриваются в прошлое, в сторону трапезы в Лонжюмо...

...А там уже нет и следа мирного ужина, нет и лонжюмовцев. Внешне кажется все на месте: и стол, и табуреты, и лампа над столом... Но уже она тревожно раскачивается, как бы от порывов ветра...

Во время всего эпизода в глубине, возникая из темноты и исчезая в ней, пробегают люди — здесь и солдаты, и матросы, и вооруженные

рабочие, и штатские, мужчины и женщины с кипами газет и листовок в руках... Вот провезли ручной пулемет, быстрым шагом прошел патруль красногвардейцев. Все это непрерывное движение по коридорам и лестницам в свете тревожно бегающих лучей прожекторов, отдаленное от деревянного стола как бы вуалью времени, создает атмосферу Смольного в ту самую памятную октябрьскую ночь, которая лишь по книгам и фильмам знакома современной молодежи, что смотрит на нее сейчас как бы из зрительного зала университетского амфитеатра.

Смотрят, слушают и рыжий Вожак, и босая девушка в джинсах, и бритоголовый парень, и еще десятка два других бородатых и длинноволосых парней и их подруг — все они по мановению волшебного жезла кинематографа становятся свидетелями событий истории.

Перед Лениным Трофимов, он в кожаной куртке с маузером на боку.

Ленин вынул из кармана походную карту и раскинул ее на столе. Сел на табурет, провел пальцем по дереву стола, спросил:

— А что, Саша, вспоминаете Лонжюмо?

Трофимов:

— Еще бы, Владимир Ильич.

Ленин:

— И я... И стол там, кажется, был такой, вроде этого... А уроки Парижской Коммуны не подзабыли? О чем мы тогда толковали?

Трофимов, охотно:

— Что коммунары остановились на полпути. Увлеклись мечтами о высшей справедливости да упустили момент отнять у буржуазии ее учреждения, деньги...

Ленин:

— Ответ, в общем, верный. Если восстание начато, надо действовать с величайшей решительностью. Сбивать все опоры капиталистов, захватывать банки и министерства. А раз это так, почему вы, друг мой, обретаетесь тут, а не в государственном банке Российской империи?

Трофимов, с горячей готовностью:

— Да я туда мигом!

Ленин:

— Не надо. О банках мы уже позаботились.

Он склонился над картой, помечая карандашом.

— Поглядим. Почтамт нами занят, вокзалы, городская электростанция, центральный телеграф — в наших руках. Зимний дворец окружен, Антонов-Овсеенко вот-вот начнет штурм... Дело идет на лад, дело идет на лад! Суть теперь в том, чтобы враг не смог получить подкрепление. Откуда оно может поступить?

Ленин водит по карте карандашом, который останавливается около моста через Неву.

Трофимов:

— Понял, Владимир Ильич,— мосты!

Ленин:

— Литейный, Троицкий и Дворцовый должны быть под нашим контролем. А вы ручаетесь. что дело обстоит так?

Трофимов:

— Владимир Ильич, я проверю быстро.

Трофимов вышел. Ленин сложил карту и, видимо, собрался уходить, но вдруг зазвонил телефон, Ленин снял трубку:

— Смольный слушает!.. Да... Кто, кто? А... Здрасьте, здрасьте! От имени всех телефонисток? Прекрасно! Верны России и революции? Еще прекраснее... Но отказываетесь работать? Гм... Не ели целые сутки?... Гм... Попробуем что-нибудь предпринять.

Кладет трубку. В этот момент рослый матрос, весь в пулеметных лентах, втаскивает невысокого человека в мягкой шляпе и потертом пальто.

Матрос:

— Вот, поймал гада!.. Агитировал, сука, среди самокатчиков. За кого, мол, олухи, сражаетесь? За новых тиранов, болваны!.. Говорил? Сознавайся, а то — к богу в рай!

Невысокий человек вырвался, делает попытку не терять достоинства. Обозлен. Увидев Ленина, иронически приподнимает шляпу:

— А, товарищ Ильин, привет!.. Вот где опять свиделись! А мы ведь вместе в тюрьме сидели, одной парашей пользовались. Или память изменила? По всей Россеюшке мыкались, по французам да немцам... Угомоните вашего сбира! Ведь если вы так позволите обращаться с марксистами, они, гляди, и из вас нашинкуют капусту... Конечно, то, что я объясняю ра-

бочим, не может вам нравиться. Что ж, будем спорить. Нельзя же сразу за шиворот.

Ленин:

— Спорить нужно, но и о шивороте не забывать.

Матрос, яростно:

— Да что вы с ним разговариваете, товарищ! Ведь он нас как обзывал? Мошенниками, шаромыжниками, предателями революции. Шпионами! Называл? Признавайся, немытый гальюн!

Невысокий человек:

— Обзывал. И буду обзывать! Да еще не так: узурпаторами, азиатскими марксистами. Дай вам волю — вы еще, чего доброго, диктатуру учредите!

Ленин:

— Да еще какую! Какой свет не видывал: диктатуру пролетариата, обеспечивающую расцвет подлинной народной демократии.

Невысокий человек. (с издевкой):

— И к этому еще и классовую борьбу пристегнете. С теми, кто отдал жизнь революции.

Ленин:

— Пристегнем, если подниметесь на рабочую власть. Мы вовсе не добренькие — имейте это в виду!

Невысокий человек:

— Но мы тоже не ангелы.

Ленин:

— Это мы знаем. Ступайте.

Невысокий человек:

— Уйду. Но это еще не конец. Вы за это поплатитесь.

Ленин:

— Да, да, конечно, поплачусь. Идите.

Ленин повернулся в сторону матроса. Тот сидит, вытянув ноги, курит.

Ленин:

— Товарищ, у меня к вам просьба: надо накормить телефонисток.

Матрос:

— Да вы что, шутите, товарищ? Чтобы я баб кормил! Это они меня всю жизнь кормят.

Но Ленин не принял шутку:

— Дело крайне ответственное. Станция должна работать, а телефонистки голодными отказываются соединять. Надо доставить продукты, сумеете? Там юнкера поблизости.

Матрос:

— Ну, юнкеров-то мы раскидаем.

Ленин протягивает ему записку, которую тут же написал:

— Держите.

Матрос читает: «Подателю сего отпустите, пожалуйста, 50 буханок хлеба, тридцать банок мясных консервов, два мешка сахара, два фунта чаю. Подпись: Ленин».

Матрос гасит папироску, сплюнув на нее, а потом ввинтив окурок в пепельницу:

— Ладно, плыву. Будут сытыми!

Матрос исчезает, а Ленин достает чистый лист бумаги и склоняется над ним.

Из глубины кадра появляется Трофимов, он опять в облике лонжюмовца. Заглянул через спину Ленина, говорит негромко, доверительно, прямо в камеру:

— Сейчас он пишет «Декрет о мире». О том, что станет первоосновой нашей государственной жизни. Он позаботился о хлебе и сахаре для телефонисток. Ел ли он сам в эти дни? Могу присягнуть, что за двое суток у него не было ни крошки во рту... Он был просто голоден, чертовски голоден, но не чувствовал этого в суете и горячке. Может, еще потому, что был слишком счастлив!

В амфитеатре среди группы современной молодежи внимательно слушает девушка в джинсах. Она берет лежащие рядом кусок сыра и батон хлеба, встает и идет на камеру, словно пересекая границу времени.

Она подходит к столу в Смольном, за которым продолжает писать Ленин, тихо кладет перед ним еду, садится напротив и, опершись на подбородок, задумчиво смотрит на Ленина.

Он не замечает ее, не отрываясь от листка, левой рукой нащупал батон и, нисколько не удивившись, отломил кусок, с аппетитом надкусил, ест.

На все это ложится голос Трофимова за кадром:

— Только гораздо позже, вспоминая эту невероятную ночь, я разобрался в том, что он готовился к ней всю свою жизнь. Десятками лет, куда бы ни швыряла его судьба, он взвешивал

каждый возможный шаг, все неожиданности и повороты. Сотни раз перебирал ее по крупицам, проверяя все тонкости и ловушки. И вот эта ночь пришла. Приближалась победа.

Ленин продолжает писать за столом. В помещение ворвался солдат-самокатчик в черной кожаной куртке.

Самокатчик, громко:

— Требуется Ленин! Донесение...

— Что скажете, товарищ?

Самокатчик:

— Вы и есть Ленин?

Он отстегивает клапан сумки, достает листок бумаги, бережно передает Ленину, берет под козырек.

Самокатчик:

— Донесение от командующего Антонова-Овсеенко.

Ленин вслух читает донесение:

— «Временное правительство арестовано, отвезено в Петропавловку. Керенский бежал. Зимний дворец пал!»

Сдерживая волнение, Ленин жмет руку самокатчику:

— Спасибо, товарищ!

Ленин стремительно выбегает из кадра. Самокатчик за ним.

В кадр входят с двух сторон навстречу друг другу Трофимов и девушка в джинсах. Они остановились возле стола, прислушиваются.

В наступившей тишине слышится далекий голос Ленина:

— Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, свершилась!

...Взрыв ликования, общий гул, крики «ура».

Стоят, слушают, смотрят друг на друга счастливый ученик из Лонжюмо и девушка из будущего, босая, в джинсах.

Резко зазвонил телефон на столе. Девушка машинально сняла трубку:

— Хэлло!

Она вслушивается, передает трубку Трофимову:

— Какие-то барышни, телефонистки... Они благодарят... Их накормил какой-то матрос!

Девушка положила трубку, улыбнулась Трофимову.

В зале амфитеатра вскочил рыжий парень и закричал в сторону девушки:

— Эй, ты там! Что еще не доглядела?

Он обращается к своей аудитории:

— Полюбуйтесь на эту Магдалину-грешницу!

Зал задвигался, зашумел, засвистел.

Девушка резко обернулась. Трофимов подошел к ней ближе, говорит спокойно, негромко:

— Иди... И помни эту ночь.

Девушка двинулась, перешагнула границу времени и снова оказалась в шумной аудитории, где ее встречают остротами, смехом...

Но она не отвечает, молча садится на место, всеми мыслями она еще там, откуда пришла.

...А там уже опять сарай, и по-прежнему заканчивают за столом ужин лонжюмовцы.

Встал со своего места Вожак, подошел, остановился напротив Трофимова, произнес:

— Твой Ленин был дельный человек. Я тоже учился у него.

Оборачивается Трофимов:

— И чему же ты научился?

Гордо отвечает Вожак:

— Непримиримости.

Трофимов, продолжая чистить картошку:

— Это верно. Но он учил не только этому.

Вожак, надменно:

— Чему же еще по-твоему?

Трофимов:

— Он учил, что без партии рабочего класса невозможна победа революции.

Какой-то парень в амфитеатре с лицом аскета вскочил, выкрикнул, адресуясь прямо к Трофимову:

— Заруби себе на носу: рабочий класс обанкротился. История засыпала его на экзаменах. Сегодня мы, революционные бригады молодежи, приняли эстафету восстаний!

Одобрительный гул в амфитеатре.

Вожак подхватил реакцию зала:

— Мы с тобой по-разному понимаем революцию! Вы хорошо сработали в октябре семнадцатого, но потом остановились, а революция — это вечное движение, разрушение, непрестанный бунт, мятеж, взрыв!

Вожак падает на руки своих восхищенных сторонников. Они подносят его к самому краю границы времени и оттуда торжествующий Вожак обращается к Трофимову и сплотившимся вокруг него ребятам:

— Ты слышал все, ученик из Лонжюмо! Что же ты теперь скажешь?

Трофимов ответил:

— Ты кричал, что революция — это вечное разрушение, а революция — это прежде всего созидание нового, неслыханный труд, где нужно не меньше беззаветности, храбрости, огня, чем на баррикадах. Но во имя чего? — спросишь ты. И я отвечу тебе, но не криком.

И Трофимов обратился в амфитеатр:

— Подойди ко мне, девушка!

К нему приблизилась та же девушка в джинсах, которую мы видели рядом с ним в Октябрьскую ночь. Теперь у нее в руках не кусок хлебного батона, а цветок гвоздики.

Трофимов спросил:

— У тебя есть любимый? И это он подарил тебе этот цветок?

Девушка улыбнулась, кивнула в ответ.

Трофимов продолжал:

— Вы скоро поженитесь, и эти цветы подарит тебе твой муж...

Мы видим девушку теперь уже не в майке и джинсах, а в подвенечном платье, и в руках у нее большой букет белых гвоздик.

Трофимов сказал:

— А потом этот подарок преподнесет тебе твой сын...

Перед нами она же, но не в свадебном наряде, а в простом скромном платье. И это уже не девушка, а женщина, и седая прядь прокралась в ее волосы.

В руках у нее небольшой букетик красных гвоздик.

Трофимов мягко говорит ей:

— Ответь мне: ты хочешь, чтобы твой сын жил на земле, где он будет свободен не на словах, а на деле, где не будет ни толстосумов, ни нищих, ни страха лишиться работы, ни ужаса войны?..

Мы видим женщину с гвоздиками, входящую на Красную площадь. Она останавливается напротив Мавзолея Ленина, внимательно прислушивается к голосу Трофимова за кадром:

— Создать новую жизнь нелегко, потребуются труд и вера, упорство и преданность, порой, отказ от многого... Ты все еще хочешь, чтобы твой сын выбрал такой путь?

Женщина, после минутного раздумья, решительно кивнула головой...

Трофимов за кадром произнес:

— Тогда отдай эти цветы тому, кто открыл этот путь и первым начал строить страну, где все будет для человека и ради него.

Бьют кремлевские куранты...

Женщина кладет букет гвоздик к подножию Мавзолея.

И вот она снова перед Трофимовым в Лонжюмо.

Он говорит ей:

— Благодарю тебя. Возвращайся в свое будущее.

Трофимов обращается к Вожаку:

— Вот мой ответ. Я надеюсь, ты понял его, если ненависть, которую ты проповедуешь, не ослепила тебя вконец.

Вожак теперь не гаерничает, он остановил движением руки шум, подошел к самому краю амфитеатра и произнес негромко, но угрожающе:

— Ты все сказал, апостол?

Трофимов хотел ответить, но его опередил один из лонжюмовцев:

— Нет, он забыл добавить, что, когда вы накричитесь, вам влепят по заднице и вы вернетесь к вашим папашам. И все пойдет, как всегда: мирно учиться, удачно жениться, спокойно растить детей, таких же буржуа, как вы сами!

Вожак, серьезно и зло:

— Заткнись! Ты так ничего и не понял! Вы проглядели, что на смену вчерашним маменькиным сынкам пришли мы. И мы не будем строить шутовские баррикады и поджигать машины своих предков. Мы будем заниматься делом: истреблять капиталистов поодиночке, гноить их в заложниках, подкладывать бомбы под их дома, взрывать их парламенты и хра-

мы, расстреливать их министров. Запомните — мы не овечки и нас не так просто вывести из игры! Наш спор не окончен — это спор века!

Последние слова Вожак выкрикнул с яростной угрозой. Трофимов выслушал их с видимым спокойствием, но волнение проступает сквозь голос его мысли:

— Мне вскоре пришлось убедиться, что спор этот надолго.

И на экране уже не сарай в Лонжюмо, а поезд, состоящий из теплушек, на крышах которых примостилась уйма народа: здесь и мешочники, и солдаты, и женщины с детьми — типичная картина эпохи двадцатых годов, конца гражданской войны.

Голос Трофимова за кадром:

— Весной двадцать первого года, когда я ехал с фронта в Москву на десятый съезд партии, меня еще в пути настигла весть о кронштадтском мятеже.

Возникают хроникальные кадры тех лет — разрушенные фабрики, взорванные мосты, опустошенные поля...

Голос Трофимова:

— Времена были трудные. Страна еще только начинала оправляться от разрушительных последствий войны и блокады. Она зябла от стужи и стенала от голода. Не хватало тепла, света и хлеба. Круче всех досталось крестьянину: неурожай, падеж скота, тяжесть продразверстки... И когда вести из деревень проникли в Кронштадт, там вспыхнул мятеж. Его разожгли проникшие к тому времени в ряды кадровых моряков деклассированные клешники, а за ними стояли контрреволюционеры всех мастей. Они водрузили черное знамя анархии, и ярость их обращалась прежде всего на коммунистов. Здесь, в Кронштадте, враги Ленина митинговали без устали.

Площадь перед Кронштадтским собором до краев заполнена разношерстной толпой двадцатых годов. Преобладают черные бушлаты, шинели, кожаные куртки.

Из гудящей толпы поднимаются лозунги, написанные от руки на полотнищах и картонах: «Советы без коммунистов!», «Долой комиссаров!», «К черту профсоюзы!», «Ликвидировать политотделы!».

Рослый матрос, которого мы видели в Смольном, пытается вырвать палку с одним из таких лозунгов, но перед ним оказывается тот самый мужчина в шляпе, что в Смольном спорил с Лениным. Теперь по его приказу толпа набрасывается на матроса. Скрутив ему руки, его увсдят, осыпая ударами.

Знакомый нам человек в шляпе призывно и привычно ораторствует, размахивая какой-то бумажкой:

— Товарищи! Продержимся еще немного! Самую малость! Американский Красный Крест шлет нам продовольствие из Финляндии! Саратов объявил себя вольным городом! Восстала Волынь! Ленин с Буденным и прочими главарями сбежали в Крым!

В другом конце площади над шумящей толпой возникает, как черт из коробочки, взлохмаченный потный парень в расхлестанной шинели. Он кричит:

— Братва, тихо! Отставить гвалт! Слухайте телеграмму! Мы не одни!

Когда крики и шум немного стихли, читает текст измятой телеграммы:

— «Близится час соединения вольных казаков с храбрецами Кронштадта. Не журитесь, орлы! Скопом придушим большевиков! Подпись: Нестор Махно».

Потрясая листком, командует толпе:

— Тю! Давай гвалт!

Крики «ура», ликование на площади.

Голос Трофимова за кадром:

— Ленин сказал нам, что эта мелкобуржуазная анархическая контрреволюция, направленная против диктатуры пролетариата, опасней, чем Деникин, Юденич и Колчак, вместе взятые. И мы, двести семьдесят девять делегатов съезда, объявили себя мобилизованными, погрузились в теплушки и прибыли в Питер. Так я оказался на хрупком кронштадтском льду.

Цепочка бойцов в белых халатах передви-

гается под покровом ночи по ледяному полю...

Солдаты, увязая в талом снегу, тащат за собой штурмовые лестницы и дощатые мостики, тянут салазки с пулеметами. В одну из них впрягся Трофимов.

Хлещет ему в лицо сильная поземка, заиндевели усы, брови, на лбу выступил пот...

Вдруг острые, слепящие лучи прожекторов прорезают тьму — они светят с мятежных кораблей, пришвартованных к кронштадтским причалам.

По команде Трофимова бойцы залегают в снегу. Луч прожектора пробежал мимо — помогли маскировочные халаты.

Цепочка поднялась.

Голос Трофимова:

— Меня убили в ночь на восемнадцатое марта тысяча девятьсот двадцать первого года, в ту проклятую ночь, когда мы пошли на штурм Кронштадта. Крепость ощетинилась пушками, казалась неприступной, но я знал, что ее надо взять любой ценой!

Орудия заговорили, скрестившиеся лучи прожекторов на сей раз обнаружили отряд. Падают снаряды, пробивая лед.

Всплески воды, треск льда... Через полыньи бойцы перекидывают мостики.

Рыщут лучи прожекторов, бьют орудия...

Цепь опять залегла, развернули салазки — затарахтели пулеметы.

Трофимов встал во весь рост, выхватил маузер из кобуры и дал сигнал к атаке.

Трофимов бежит по льду, перепрыгивая через трещины, спотыкаясь, тяжело дыша... Края халата развеваются на ветру, как крылья подстреленной птицы...

Мы слышим его прерывистый голос:

— Надо добежать... добежать скорее до стены... Там артиллерия уже не опасна... Вперед, только вперед! Ильич на съезде сказал, что если мы не победим, то скатимся назад, как французская революция... Нет, не скатимся... Значит, только вперед!.. А как это по-французски?.. Ан-аван!.. И Инессы уже полгода нет с нами!.. За Инессу, за Лонжюмо, за все, чему я научился у Ильича, вперед!..

И вдруг сквозь свист вьюги мне почудился там, за кронштадтской стеной, отголосок нашего неоконченного спора....

На площади возникает на месте оратора рыжий Вожак. Теперь в его руках винтовка, он кричит исступленно:

— Долой все истины и премудрости! Не книжный хлам, а винтовка решает судьбы революции!

Он вскидывает вверх винтовку и потрясает ею под оголтелый рев толпы.

В ответ звучит голос Трофимова:

— Что ж, хорошо! Мы закончим спор тем оружием, которое ты сам выбрал! Вперед! Над стеной вспыхнула ракета — это сигнал, что наши ворвались в крепость... Но это было последнее, что я успел увидеть...

Бойцы по штурмовым лестницам взбираются на стены, но добираются не все, мятежники еще отстреливаются из амбразур...

Одна пуля достигает Трофимова...

Он покачнулся, падает на кронштадтский лед...

И тогда снова возникает фигура Вожака — теперь он один в огромном опустевшем амфитеатре университета, у него в руках винтовка...

Откуда-то сверху раздается гулкий, как выстрел, звук хлопающих ладоней. Вздрагивает, оборачивается Вожак...

Это ему аплодирует, примостившись далеко, на самом верху, коротконогая фигура провокатора Житомирского.

Швыряет с грохотом винтовку Вожак, он в ярости прыгает через скамейки туда, где скрылась фигура провокатора...

...Все исчезает; мы видим лишь совершенно реальный крупный план Инессы Арманд и слышим ее спокойный голос:

— По утрам я иногда заходила к Трофимову, потому что мы возобновили занятия французским языком. И вскоре я почувствовала, какой перелом произошел в нем после общения с Лениным. Он понял, что революция,

история, жизнь не столь просты, как ему казалось раньше, и его охватила яростная жажда знаний. Днями и ночами он просиживал над книгами.

Инесса открывает створчатые ставни — и солнечный свет врывается в мансарду, где за убогим туалетным трельяжем, превращенным в самодельный письменный стол, спит, уронив голову на раскрытую книгу, Трофимов.

Подошла к нему Инесса, окликнула, он вскочил, смутившись, засуетился, бросился к умывальнику, подвинул гостье стул. Но она не села, а оглянулась на хаос, царивший в гостиничном номере, деловито, по-хозяйски стала наводить в нем порядок.

Голос Инессы:

— Сегодня, как он позже мне признался, его измучил под утро какой-то тяжкий и страшный сон. И может быть, потому он так усердно полоскался над умывальником, как бы стараясь поскорее смыть следы этого сна...

Трофимов полощется под краном, а потом, вытираясь полотенцем, украдкой любуется в овальном, надтреснутом зеркальце умывальника уверенной домовитостью Инессы.

Глава седьмая

Голос Трофимова:

— Осень в этом году выдалась дождливой и холодной. Ввек не забуду, как в конце ноября, незадолго до моего отъезда, прибежал я на улицу Мари-Роз с газетой, где была напечатана скорбная весть.

Трофимов взбегает по крутым ступенькам, ведущим к знакомой квартире. В руках у него газета «Юманите». Перед дверью он остановился, потом решился, позвонил.

Голос Трофимова:

— Ильич еще ничего не знал, он был, как всегда, рад моему приходу. К тому же ему загорелось обыграть меня в шахматы.

Все это мы видим в кадре — и увлеченного шахматами Ильича, и растерянную нерешительность Трофимова, и то, как Ленин, сперва небрежно скользнув глазом по газете, вдруг впивается взглядом в траурный заголовок.

Теперь мы слышим уже не голос Трофимова, а глухие, сдавленные от волнения слова Ленина:

— Что такое? Не может быть! Не может этого быть!

Потрясенный, он опустился на стул, вчитываясь еще раз в текст.

Затем Ленин подбежал к дверям спальни, позвал:

— Надя! Надя, иди сюда!

И когда Крупская вышла, протянул ей газету. Надежда Константиновна читает вполголоса:

— «Поль и Лаура Лафарги скончались, покончив с собой. Утром садовник, обеспокоенный их отсутствием, зашел к ним в комнату. Одетый Лафарг лежал на постели, Лаура сидела в кресле. Казалось, они спят. Они умерли вместе, как и жили вместе».

Ленин вскочил, заметался по комнате, как всегда, когда что-то взрывало его.

— Непостижимо! Да кто им позволил распоряжаться своей жизнью? Кто им дал право на смерть? Нет такой поблажки для нашего брата. Есть только одно — жизнь и борьба!

Он выхватил газету из беспомощно опущенной руки Крупской, опять взглянул на текст, как будто все еще не веря своим глазам:

— Посмотрите, какое письмо он оставил, чем себя оправдывает: «Находясь в здравом уме и твердой памяти, я лишаю себя жизни до того, как неумолимая старость постепенно лишит меня физических и духовных сил, парализует энергию, разобьет волю и превратит в тяжкий груз для себя самого и для других. Поль Лафарг». Невероятно...

Но он не кончил фразу, потому что его остановила тихая реплика Надежды Константиновны:

— Теперь я все поняла...

Тревожно спросил Ленин:

— Что поняла?

Крупская ответила, почти неслышно:

— Когда мы в последний раз были у них, Лаура шепнула мне на прощанье: «Скоро он

докажет, насколько искренни его философские убеждения».

Ленин тяжело опустился на стул, вытер пот со лба:

— Какое несчастье... Какое ужасное горе... Сколько вокруг лицемеров, ничтожеств, болтунов — они цепляются за жизнь, егозят, лезут из всякой щели. А Лафарги ушли, их нет...

Идет осенний дождь... Его капли видны на поверхности бассейна в саду Лафаргов и на соломенном кресле-качалке, где еще так недавно сидела Лаура...

...Ленин и Трофимов сидят в комнате на улице Мари-Роз. Уже стемнело, горит лампа. Кипит кофейник. Опущены шторы.

Голос Трофимова:

— Мы остались вдвоем... Нам и раньше доводилось вместе гулять, говорить, спорить, часами не расставаться. Но вот так близко и откровенно, как сейчас, никогда еще не случалось.

Ленин наливает себе кофе, говорит:

— Я вот тут давеча позволил себе бранить несчастных Лафаргов. А какое имел на это право? Ведь у каждого человека могут наступить минуты тоски, отчаяния, мрака... У вас, Саша, разве такого не бывало?

Трофимов ответил:

— Бывало, Владимир Ильич.

Ленин встал, заходил из угла в угол, потом остановился, сказал с предельной откровенностью:

— Вот и у меня: порой проснешься за полночь, откроешь глаза и долго не можешь понять, где ты. В Сибири, в Женеве или во Франции?.. Ночь, ни звука, ни света. А перед тобой невероятной огромности мир, весь в пушках, пулях, броненосцах. А у тебя только одни буквы, крохотные буквы, которые надо сложить в слова, да такие, чтобы они опрокинули этот мир. А слова, кстати, негде печатать, нет денег, нет типографий, ничего нет... Вот и придешь в отчаяние... Такая чудовищная гора. А надо рыть, рыть, всю жизнь рыть...

Трофимов неожиданно спросил, как бы проверяя и самого себя:

— Владимир Ильич, а вы когда-нибудь думаете о смерти?

Ленин не то шутливо, не то всерьез, ответил:

— Я не знаю, какая она. Я знаю, как выглядит поле, небо, река... Но вот как выглядит смерть? Какой она будет? Когда придет? Не знаю...

Надпись:

3 ДЕКАБРЯ 1911 ГОДА.

Кладбище Пер-Лашез.

Траурный митинг на похоронах Лафаргов.

В толпе под зонтами стоят Крупская, Инесса Арманд, Трофимов.

Они слушают речь Ленина, которую он произносит по-французски.

Инесса, наклоняясь к Трофимову, говорит:

— Он мог написать ее по-французски сам, но попросил меня помочь в переводе.

И дальше она тихо переводит по-русски слова Владимира Ильича:

— Товарищи! Я беру слово, чтобы от имени РСДРП выразить чувство глубокой горести по поводу смерти Поля и Лауры Лафарг.

Волнение перехватило горло Ленина. Но понемногу голос окреп и зазвучал во всю силу:

— Сознательные рабочие и все социал-демократы России еще в период подготовки русской революции научились глубоко уважать Лафарга, как одного из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма, столь блестяще подтвержденных опытом борьбы классов в русской революции и контрреволюции...

Ленин продолжает говорить, но на время мы не слышим его, а звучит голос раздумий Трофимова, напряженно вглядывающегося в Ильича:

— Я слушал его тогда под дождем, на этом кладбище и думал о том, что же это за человек? Враги называли его догматиком, друзья — мудрецом, сапожник, у которого он чинил башмаки, — молчаливым, булочник, у которого он покупал хлеб, — говоруном, почтальон — умницей, угольщик — простофилей, консьержка на улице Мари-Роз — бессердечным. А я знал, что был он весь устремлен к победе рабочего класса и вот даже тут, на этой

печальной церемонии, он говорил о самом желанном своем и дорогом.

И мы опять слышим голос Ленина:

— В лице Лафарга соединились — в умах русских социал-демократических рабочих — две эпохи: та эпоха, когда революционная молодежь Франции с французскими рабочими шла, во имя республиканских идей, на приступ против империи, — и та эпоха, когда французский пролетариат, под руководством марксистов, вел выдержанную классовую борьбу против всего буржуазного строя, готовясь к последней борьбе с буржуазией за социализм.

Владимир Ильич заканчивает речь и сходит с трибуны.

Глава восьмая и последняя

Голос Трофимова:

— Сроки моего отъезда приближались. Я пригласил Инессу в то самое кафе на Монмартре, где меня свалила болезнь.

....Снова мы видим квадратную площадь Тертр. Сейчас она выглядит оголенной — листва с деревьев опала. Вечереет. Художники с фонариками над мольбертами продолжают торговлю, но покупателей мало, туристский сезон прошел. Однако кафе на воздухе переполнено по-прежнему. За одним из столиков Инесса и Трофимов.

Мы продолжаем слышать его голос:

— У меня был один, крайне важный пункт для этого последнего разговора, самый главный, центральный и узловой, но я вдруг оробел, обмяк и совершенно не знал, как начать... Конечно, несмотря на подпольную жизнь и вечные каталажки, я все-таки уже дважды влюблялся, но это было так, мимоходом, хотя и сильно. А тут я чувствовал — это навек.

Инесса повернулась к Трофимову, спросила:

— Почему вы молчите?

Трофимов смутился:

— Я не молчу...

Инесса, несколько насмешливо:

— У вас такой вид, словно вы можете говорить только о борьбе с меньшевиками.

Трофимов помрачнел, как бы собираясь сердито возразить, но вместо этого мы слышим после паузы его решительный голос:

— И вдруг неожиданно для самого себя я произнес на чужом языке то, что так трудно было выговорить по-русски: же ву зем!

Инесса ошеломлена, она хотела что-то сказать, но Трофимов продолжал с лихорадочной быстротой:

— Да, да — я люблю вас и не могу без вас жить! Я понимаю, что нехорошо говорить об этом перед отъездом, но ведь встретимся же мы когда-нибудь, черт побери, в России! Тогда и поженимся, решено?

Инесса ничего не ответила, отвернулась. И от ее молчания сник, замолк и Трофимов...

...Теперь они стоят у балюстрады в конце лестницы, что ведет от церкви Сакр-Кёр, и молчаливо смотрят на раскрывшуюся внизу панораму ночного Парижа.

Инесса повернулась к Трофимову и сказала мягко:

— Послушайте, Саша, как ваша наставница я должна быть рада вашим успехам в языке, но давайте забудем то, что вы сейчас сказали. Ведь мы должны думать прежде всего о деле.

— Дело?! — рявкнул Трофимов так, что вздрогнула, шарахнулась парочка, стоявшая вблизи у балюстрады. Он продолжал, ничего не заметив, так же громко:— Я всю жизнь отдал нашему делу, но я человек, понимаете, человек! И случилось так, что я полюбил!

И дальше мы слышим только его голос в то время как кинокамера медленно отъезжает от них:

— Она прервала меня: «Саша, подумайте — ведь у нас обоих впереди трудная жизнь, и в ней так будет нужна рука друга». Я стал возражать, что все равно буду ждать ее, буду надеяться... Она ответила мягко и решительно: «Нет, останемся лучше друзьями»... И тут же перешла к делам: «Итак, запоминайте — прежде всего вы заедете

в Киев, там на улице Васильковской живет человек, с которым вы наладите постоянную связь»...

Надпись:

НАУТРО Я УЕХАЛ И БОЛЬШЕ НЕ ВИДЕЛ ЕЕ НИКОГДА.

Надпись уходит в затемнение, а затем сразу на экране светлая солнечная улица в современном Париже, снятая с мчащейся машины.

Голос повествователя:

— Пришло и наше время уезжать. Мы увозили с собой немало материала для работы. И в нетерпении разобраться в нем сменили поезд на самолет...

Все явственней — сквозь ветровое стекло автомашины — близость большого аэропорта. Замелькали указатели, затем внушительные громады его ангаров.

В воздухе над шоссе стремительно взлетали или как бы зависали идущие на посадку самолеты ультрасовременных конструкций. Машина въезжает в здание аэровокзала.

Голос повествователя:

— Аэропорт в Руасси — одно из самых современных сооружений Парижа. Это стеклянный лабиринт с разноплеменной толпой, пестротой одежд, разнокалиберностью чемоданов, смешением запахов и языков. А в центре этого суетливого мирка с его эскалаторами и лестницами, прилавками и витринами, стойками баров и киосками сувениров красовался даже фонтан, казалось, сбежавший сюда из парков Версаля... А ведь всего несколько десятков лет тому назад здесь была лишь лужайка, поросшая травой...

...И мы опять, в последний раз, переносимся в прошлое.

К зеленому лугу подъезжают на знакомых велосипедах Надежда Константиновна и Владимир Ильич.

Они аккуратно прислоняют машины к стволам деревьев, затем расстилают плед и устраиваются на краю поля. Крупская поставила корзиночку со скромным завтраком, развернула бутерброд.

Голос повествователя:

— На ней привычно располагались два зрителя. Они часто приезжали сюда, чтобы наблюдать за усилиями первых авиаторов оторваться от земли

Ленин, с аппетитом похрустывая хлебом с ветчиной, лежа на животе, с увлечением следит, как бежит, треща и подпрыгивая колесами, по травяному аэродрому нечто похожее на большую этажерку с полотняными крыльями.

Это первые самолеты, или, как их тогда называли, аэропланы.

Ленин и Крупская, оживленно комментируя, наблюдают, как, с трудом отрываясь от земли, уходят в небесный простор далекие предки тех современных воздушных кораблей, что мы видим сегодня на парижском аэродроме имени Шарля де Голля...

...Один из них — советской конструкции — начинает разбег. Вот он взлетел, и в крутом вираже под его крылом на бескрайнем зеленом поле аэродрома, рядом с велосипедами, — две фигуры. Мужчина и женщина. Она — в круглой шляпке, он — в высоком жилете и твердом воротничке, таких уже не носят сейчас, в конце века.

И в то время как мы удаляемся от них, в последний раз слышен голос повествователя:

— Мы улетали на Родину... А внизу под нами расстилалась земля, где частицы этой великой жизни сохранились и в местечке Лонжюмо, и в библиотечных залах, и в аллеях парка Монсури, и в доме номер четыре по улице Мари-Роз...

Под мерный, затихающий рокот авиамотора возникает и исчезает надпись:

ПРОШУМЕЛО СТОЛЕТИЕ... НО НАДО ВСЕГДА ПОМНИТЬ, С ЧЕГО ОНО НАЧИНАЛОСЬ.

1974—1976,
Москва

Содержание журнала «Искусство кино» за 1981 год

Цифрами обозначен номер журнала

Брежнев Л. Незабываемые годы. (Обращение к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже») 6
Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева участникам и гостям XII Международного кинофестиваля в Москве . . . 11

К 111-й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. И. ЛЕНИНА

Туманова Н. Продолжение поисков . . . 4

ГОТОВЯСЬ К XXVI СЪЕЗДУ КПСС

Артмане Вия. Женщины 70-х годов . . 1
Байрачный Валерий. Экран воспитывающий, борющийся, созидающий 1
Барановский Валерий, Ортынский Георгий, Потапович Леонид. Раздумья у экрана . . 2
Бондарчук Сергей. Человек и история . . 2
Габрилович Евгений. Постигая характер современника 2
Караганов А. Современное развитие кинематографии и проблемы творчества молодых 2
Кийск К. Не силой, но правдой 2
Косинов Александр. Счет времени ведет партия 2
Костюкович А. Сила партийного руководства 2
Крючков Николай. Партия и кино . . . 2
Кузнецов Владлен. В параметрах пятилетки 1
Левин Е. Время и жанр 2
Маматова Л. Единство в многообразии . . 2
Медунов С. Фильм о селе и его герой . . 2
Нарлиев Ходжакули. Деятельная любовь . . 1
Савицкий Николай. Активный поиск . . . 2
Сахаров Алексей. Определенность позиции 1
Таланкин Игорь. Забота и требовательность 1
Черных В. Предугадывать или планировать? 2

РЕШЕНИЯ XXVI СЪЕЗДА КПСС — НАША ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

Абдуллаев А. В едином строю 8
Герасимов Сергей. Новый масштаб жизни 7
Да и не только Госплану... 7
Гуревич Леонид. О проблемном фильме . . 9
Ибрагимбеков Рустам. Душа обязана трудиться 9
Коновалов Владимир. Проблема: человек . . 9
Сизов Н. «Мосфильм» после съезда . . . 8
Чхеидзе Реваз. Портрет нашей эпохи . . 7

IV ВСЕСОЮЗНЫЙ СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Леониду Ильичу Брежневу (письмо делегатов IV Всесоюзного съезда кинематографистов) 10
Ермаш Ф. Т. Повысить роль кино в коммунистическом воспитании трудящихся . . 10
Кулиджанов Л. А. О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС 10
Прения по докладу Л. А. Кулиджанова: Абул-Касымова Х. Н., Аймедова М., Артмане В. Ф., Ахадов В. Б., Баскаков В. Е., Волобуев А. Е., Габрилович Е. И., Герасимов С. А., Головня Б. В., Грамматиков В. А., Гурченко Л. М., Захаров В. М., Ибрагимбеков Р. И., Калякин А. Н., Карпов А. Я., Кийск К. К., Левчук Т. В., Лизичев А. Д., Матвеев Е. С., Медведкин А. И., Михалков С. В., Мясников Г. А., Нахабцев В. Д., Оселедец В. С., Сулейменов О. О., Сурков Е. Д., Ульянов М. А., Хейфиц И. Е., Хитрук Ф. С., Христов Христо, Черных В. К., Шенгелая Э. Н. 10

НАВСТРЕЧУ XII МОСКОВСКОМУ...

Костиков П. Кинематограф — посол мира и дружбы 7
Приветствуем Московский кинофестиваль
Дьярмати Ливия. За мир отвечаем и мы 7
Секвенс Иржи. Вершина, с которой далеко видно 7
Сингх Харбхаджан. Здесь нас ждут друзья 7
Стайков Людмил. Добрые, плодотворные традиции 7

XII МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ...

Баскаков Владимир. Во имя идеалов добра, справедливости, свободы, мира 12
Высокое предназначение киноискусства (отклики участников и гостей XII МКФ в Москве на приветствие Л. И. Брежнева): Алил Абдул Халих (Афганистан), Варнеке Лотар (ГДР), Виейра Жозе Луандино (Ангола), Датт Утпал (Индия), Живоинович Бата (Югославия), Кристиан-Жак (Франция), Чурсина Людмила (СССР) 11
Бардем Хуан Антонио (Испания), Ибарра Карлос Висенте (Никарагуа), Мамбо Френсис (Зимбабве), Рашеди Ахмед (Алжир), Робертс Уил (США) 12
Капралов Георгий. «Да!» — человеку, «Нет!» — войне 12
Награды XII Международного кинофестиваля в Москве 11
Слово благодарности Московскому кинофестивалю: Алов Александр, Наумов Владимир (СССР), Веари Пин Ем (Кампучия), Гресь Виктор (СССР), Лам Той (Вьетнам), Пинеда Карлос (Сальвадор), де Соуза Жозе Маркос Ванисиус (Бразилия) 11
Соболев Ромил. Самопознание народа 12
Трошин Александр. Путешествие с единомышленниками 12

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Герасимов С. Герой и современность: социалистический образ жизни на экранах кино и телевидения 4
Глушков В. Фильмы, которые мы выбираем 6
Головня В. Документальное кино Украины . 8
Громов Е. Школьный киновальс 4
Да и не только Госплану... («Круглый стол» о путях кинодокументалистики в свете решений XXVI съезда КПСС): Гелейн И., Добродеев Б., Дьяконов В., Зеликин С., Ишимов В., Коган П., Коновалов В., Кузин В., Литвяков М., Маргевич Т., Прожико Г., Селецкис И., Семенов Т., Черниченко Ю., Шилинис Р. 12
Коптюг В. Экранная модель науки . . . 3
Мартыненко Ю. НТР и научный экран . . 11
Пастухов Б. Комсомол, молодежь, кино . . 3
Союз искусства и труда («Круглый стол» «ИК» в Набережных Челнах) 5
Туровская М., «Женский фильм» — что это такое? 5
Фартусов Федор. Поручение принято . . . 3

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

Белов Ф. Десятая пятилетка: 20 миллиардов зрителей 5

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Баскаков В. Массовость, народность 3
Богомолов Ю. Из биографии романтической кинопоэтики 7
Дубровский Э. Автор в поисках истины . . 11
Каган М. Вкус как феномен культуры . . 9
Лисаковский И. Реализм: особенности и функции 4
Троицкая Г. Музыка Шостаковича в кино 12
Фрейлих С. Этюды о стиле 9

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Благодарная память (К 80-летию со дня рождения М. И. Ромма)
Володин А. Пять писем 1
Лавров Герман. Мне повезло 1
Чухрай Г. Пример М. И. Ромма 1
Брест — Сталинград — Берлин
Головня В. Это было на Северо-Западном... . 6
Томберг В. В объективе — сражение за Берлин 6
Волоцкий М., Швырев Ю. «Думу свою донести людям» 7
К 100-летию Я. А. Протазанова
Алисова Н. На съемках. «Бесприданницы» 8
Вайсфельд И. Эффект Протазанова . . . 8
Солнцева Ю. Памятные дни 8
Шагалова Людмила. Волшебная палочка режиссера 10
Козинцев Григорий. О режиссуре . . . 12
Прут И. Мой друг Ильч Трауберг . . . 11
Эйзенштейн С., при участии Г. Александрова. «Стачка» 11

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Васильев Анатолий. Разомкнутое пространство действительности 4
Ракша Юрий. «Любите живопись, поэты!» 6
Степанцев Борис. Мультипликация и зритель 8
Шакуров Сергей. Не нужно бояться риска 3

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Беляев Игорь. Спектакль без актера . . 8
Браславский Л. След минувшего 11
Митта Александр. Деталь в структуре фильма 9
Фрэз Илья. С каждым по-разному 3
Юткевич Сергей. Поэтика кинорежиссуры 5, 6

ЛАБОРАТОРИЯ

Адабашьян Александр. Двадцать четыре картины в секунду 9
Звук в фильме
Бухов Л. В поисках звуковой достоверности 3
Флянгольц Дм. Звукооператор и звуковая культура 3

ПОРТРЕТЫ

Варшавский Я. Николай Мордвинов, или Жизнь без компромиссов 12
Зоркая Н. Алла Демидова 4

КЛУБ МОЛОДЫХ

Итыгилов Александр. Встреча 10
Стамбула Николай. Предисловие к фильму 10

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Вам и не снилось...» (Лариса Кузнецова) 7
«Взлет Гагарин» (Юрий Глазков, Алексей Горохов) 6
«Вишневый омут» (В. Широкий) . . . 8
«Вологодские встречи» (Олег Павлов) 3
«Всего дороже» (Владлен Кузнецов) . 7
Яснец Эмиль. Актер в эпоху «режиссерского кино» 8
«Вспоминая Менделеева» (Алла Золотухина) 11
«Где начинается утро» (Павел Демидов) 9
«Грузинская хроника XIX века» (В. Михалкович) 1
«26 дней из жизни Достоевского» (И. Волгин, И. Дубровина, В. Кирпотин, В. Лакшин, Д. Орлов, П. Финн) 5
«Две строчки мелким шрифтом» (М. Зак) 6
«Дерево Джамал» (Н. Игнатьева) . . 3
«Десант на Орингу» (В. Глотов) . . 4
«Дикая охота короля Стаха» (О. Ковалов) 9
«Добрая половина жизни» (Л. Польская) 1
«Живите долго» (Л. Польская) . . . 1
«Как лучше вычислить удачу?» (Л. Николаев) 4
«Какие наши годы!» (Н. Агишева) 12
«Когда исчезают барьеры» (М. Саенко) 3
«Космос дальних дорог» (Юрий Глазков, Алексей Горохов) 6
«Мария с Малой земли» (З. Фурманова) 1
«Нечерноземье. Мордовия: в начале пути» (Олег Павлов) . . . 3
«Однажды, двадцать лет спустя» (Лариса Кузнецова) 3
«Олег Каркач и его мальчишки» (Татьяна Тэсс) 9
«Особо важное задание» (Н. Толченова) 5
«О спорт, ты — мир!» (Ю. Черепанов) 9
«Осуществление мечты. Королев» (Юрий Глазков, Алексей Горохов) . . . 6
«Пираты XX века» (Вл. Ишимов) . . 7
«Правда апрельской революции» (Игорь Тимофеев) 8
«Приказ: огонь не открывать» (И. Вишневская) 11
«Прогулка, достойная мужчин» (В. Глотов) 4
«Рассказ неизвестного человека» (Б. Рунин) 5
«Расширение мира» (М. Зараев) . . 8
«Рождение идеи. Циолковский» (Юрий Глазков, Алексей Горохов) . 6
«Сионизм-стрит» (Б. Козлов) . . . 11
«Сотворение хлеба» (М. Зараев) . 7
«Старт в великое будущее» (Ю. Платонов) 6
«Строится село Нечерноземья» (А. Качура) 4
«Твой сын, земля» (И. Садчиков) . 4
«Тегеран-43» (Л. Корнешов) . . . 12
«Телохранитель» (В. Михалкович) . 11
«Три года» (Андрей Плахов) 9
«Триптих» (В. Михалкович) 11
«Юность Петра», «В начале славных дел» (А. Караганов) . . . 8
«Я — актриса» (Л. Баженова) . . . 6
«Я помню чудное мгновенье...» (Александр Марьямов) 5

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Владимирова Валентина. Маленькие роли — беда или счастье? 3
Гусаров Николай. Первопроходцы тридцатых 9
Калнынь Ивар. Постижение профессии . . 4
Кикабидзе Вахтанг. Радость душевного общения 8
Кузнецов М. Противоречия характера . . . 6
Лапшин Ярополк. Победы и поражения Демидовых 9
Ногайбаев Идрис. Истоки характера . . . 8

Рычков Борис. Поступь великого народа 11
Ургант Нина. Мне снятся военные сны . . 3
Филозов Альберт. Внутреннее и внешнее в роли 6

ПИШУТ ЧИТАТЕЛИ

Абикеева Г., Боровская Л., Виногура Г., Ясиконите В. Когда появится 1-й том сочинений Г. М. Козинцева? 8
Сверчков А. Встречи, которые никогда не забываются 5

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Вайсфельд И. Буржуазный экран и его противоречия 5
Демин В. Разведка словом 7
Дрейден Сим. Осмысливая нестареющий опыт 3
Зак М. Две книги с одним героем . . . 8
Закржевская Л. Правдиво, как вымысел 11
Левчук Тимофей. Публицист остается в строю 9
Марголит Евгений. О поэзии и героике коллективного созидания 10
Светов П. Ален Рене — художник и мыслитель 12
Сергина Ольга. Слово — всегда действие . . 9
Соболев Р. Угол зрения 1
Толстых В. О пользе книг по эстетике . . 12

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

В. Е. Баскакову — 60 лет
Сурков Е., Вайсфельд И., Герасимов С., Игнатьева Н., Караганов А., Медведев А., Юренев Р., Юткевич С. Ученый, публицист, критик 5
Рязанов Эльдар. Дар организатора . . . 8
С. А. Герасимову — 75 лет
Сурков Е., Медведев А., Игнатьева Н., Левин Е., Нечаева М., Савицкий Н., Стишова Е. В ритме века 8
Бондарчук Наталья, Дуленков Борис, Еременко Николай, Золотухин Дмитрий, Макарова Тамара, Попов Александр, Филлипов Сергей. Современность истории . . . 4
М. С. Донскому — 80 лет
Зак Марк. В контексте истории 8
Нахапетов Родион. Горение 9
Ужвий Наталья. Энергия поиска 11
В. И. Ежову — 60 лет
Болгарин Игорь. В пути 7
Г. А. Капралову — 60 лет 12
Е. Сурков. И еще за многих... 1
Ю. Н. Озерову — 60 лет
Алов Александр, Наумов Владимир. О подвигах, о доблести, о славе... 7
Марьямов Григорий. Ради мира на земле . 2
Олялин Николай. Боевая муза 2
И. М. Слабневичу — 60 лет
Арцеулов Олег. Почерк мастера 8
Ю. И. Солнцевой — 80 лет
Егиазаров Гавриил. По велению сердца . . 9
Мащенко Николай. Верность 9
А. В. Спешневу — 70 лет
Фигуровский Николай. Киноматографист и писатель 4
И. Е. Хейфицу — 75 лет
Венгеров Владимир. Молодость мастера . . 1
Даль Олег. Я думаю о вас 1
Б. П. Чиркову — 80 лет
Писаревский Дмитрий. Созидательные силы души 10
Г. Н. Чухраю — 60 лет
Левин Ефим. Гуманизм солдата, мужество гуманиста 7
Ордынский Василий. Режиссура — это позиция 7
В. М. Шумскому — 60 лет 12
Ростоцкий Станислав. Друг навсегда . . 10
ЦСДФ — полвека 10

ЗА РУБЕЖОМ

Альварес Сантьяго — Фесуненко Игорь. Мир — крупным планом 10
Анджей Вайда: что дальше? 10
Богемский Георгий. Товар «культурной индустрии» 7
Ваксберг Аркадий. Кто же все-таки есть кто? 7
Ветрова Татьяна. Трудное возрождение . . 9
Ермаш Н. Для чего возвращаются в прошлое? 5
Ермаш Ф. Т. Новый этап советско-индийского сотрудничества и содружество кинематографий 4
Жигжидсурен Гомбожавын. Пути развития монгольского кино 11
Игнатьева Нина. Реальные проблемы реальной жизни 1
Ицков Игорь. «Краков-81»: впечатления и вопросы 9
Капралов Георгий. «Катастрофической оптимизм» и подновленные иллюзии . . . 1
Капралов Георгий. По спирали, ведущей вниз 4
Мельвиль Людмила. Буржуа: лицо и «имидж» 6
Млечина Ирина. Мария Браун, Криста Клагес и другие 11
Неделя сирийского кино в СССР 9
Орлов Даль. Продолжения и начала . . . 8
Павельев А. Смотрю с недоумением . . . 5
Премия «Оскар» — советскому фильму . . 5
Разлогов Кирилл. Исторический пример советской кинематографии 4
Светов П. Ложка дегтя в бочке меда . . . 7
Советские фильмы, премированные на международных фестивалях в 1976—1980 годах 2
Суркова-Шущкалова О. В поисках людской общности 8
Черненко Мирон. Пародия, обернувшаяся пошлостью 4
Чинь Май Зием. Всегда с народом . . . 5
Юренев Р. Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс 3
Ямпольский М. У истоков поэтики кино . . 3
Синерама 4. 5. 8. 10

СЦЕНАРИЙ

Александров А., Боровик Г., Игнатенко В., Славин К. Всего дороже 6
Астафьев Виктор, Федоровский Евгений. Не убий 10
Габрилович Евгений, Юткевич Сергей. Ленин в Париже 12
Гребнев А., Райзман Ю. Частная жизнь . . 9
Ежов В. Завещание 11
Жгенти Сулико, Чхеидзе Реваз. Твой сын, земля (Повесть о секретаре райкома) . 1
Зорин Леонид. Свидание 7
Мережко Виктор. Отставной козы барабанщик 5

ПОВЕСТЬ ДЛЯ ЭКРАНА

Габрилович Евг. Композиция из пяти фигур 3

ИНФОРМАЦИЯ

Встреча с читателями 2
Каким быть журналу «Наука и техника»? 4
Медведева О. Новые задачи кинообразования 8
Новые книги о кино 1, 4, 5, 7, 12
Обутин И. Кинотеатр советского фильма в Нью-Йорке 7
Открытие Дома-музея Н. Г. Вачнадзе . . 12
Премии имени А. П. Довженко 6
Премии имени Махтумкули 6
Совещание молодых 2
Юбилей братьев Васильевых 11

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Варшавский Яков. Эраст Гарин 1
Ефремов Олег. Анатолий Кторов 4
Монахов Владимир. Юрий Ракша . . . 1

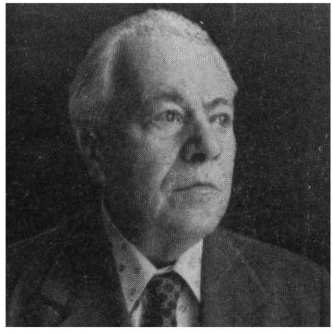
ФИЛЬМОГРАФИЯ

. . . . . 4, 5, 6, 8

С 75-летием

Рожкова Николая Васильевича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР, принимавшего участие в создании фильмов «Конек-Горбунок», «Сказание о земле Сибирской», «Тайна двух океанов», «Истоки», «Красный чернозем» и других

С 70-летием



Новогрудского Александра Евсеевича, кинодраматурга, заслуженного работника культуры РСФСР, принимавшего участие в создании фильмов «Волшебный луч», «Гимнастерка и фрак», «И все-таки я верю!», «Звездная минута», «Твой театр», «Экран и время» и других

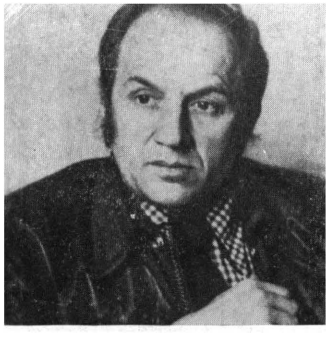
С 60-летием

Колосова Сергея Николаевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата премии Ленинского комсомола Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, поставившего фильмы «Вызываем огонь на себя», «Операция «Трест», «Помни имя свое», и др.

С 50-летием

Громова Евгения Сергеевича, киноведа, доктора философских наук, автора книг «Художественное творчество», «Всегда в поиске», «Духовность экрана», «Кинооператор Анатолий Головня» и других

С 50-летием



Дурова Льва Константиновича, актера, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Вся королевская рать», «Семнадцать мгновений весны», «Ксения, любимая жена Федора» и многих других

С 50-летием

Нехорошева Леонида Николаевича, кинодраматурга, кинокритика, автора книг «Временем призванные», «Течение фильма», принимавшего участие в создании фильмов «Остановите детей», «Конец Любавиных» и других